

8^o L. eleg. g.

502 0

II 745.
Eckardt

Nro.

101

Abthlg.

II

Volkssbibliothek Au

Lilienstraße 79.

I. Bücher-Abgabe:

Sonntag von 9 Uhr Vormittags bis 1 $\frac{1}{2}$ 1 Uhr Mittags,
Montag von 7 bis 8 Uhr Abends,
Dienstag von 7 bis 8 Uhr Abends, und
Freitag von 7 bis 8 Uhr Abends.

Die Rückgabe eines Buches hat innerhalb eines Monats zu geschehen.

Wird das Buch nicht rechtzeitig zurückgebracht, so wird es durch einen Diener abgeholt, welchem 20 Pfennige zu bezahlen sind.

II. Lese-Zimmer:

Dasselbe ist geöffnet:

Sonntag von 9 Uhr Vormittags bis 1 $\frac{1}{2}$ 1 Uhr Mittags und von 4 bis 8 Uhr Abends, an den übrigen Wochentagen von 6 bis 9 Uhr Abends.

Die Benützung des Lesezimmers ist, wie jene der Bibliothek, für Jedermann unentgeltlich.

<36628381920013



<36628381920013

Bayer. Staatsbibliothek





L. L. L.

00

Wander-Vorträge

aus

Kunst und Geschichte

von

Ludwig Eckardt.

(Mit dem Portrait des Verfassers.)



STUTTGART.

Rieger'sche Verlagsbuchhandlung.

(A. Benedict.)

1868.

G. n. 22 39

Druck von EMIL MÜLLER in Stuttgart.

Meiner Vaterstadt

Wien

zum Vorgrusse des Wiedersehens.

Vorrede.

Indem ich einer Aufforderung meines geehrten Verlegers entspreche und aus einer Sammlung von mehr denn sechzig ähnlichen Vorträgen eine erste Lese dem Drucke übergebe, erfülle ich auch einen Wunsch, der mir aus den Zuhörerkreisen verschiedener Orte in ermunternder Weise entgegen kam.

Möge die Aufnahme dieser Veröffentlichung von einem nachsichtsvollen Urtheile begleitet sein.

Es ist noch nicht so lange her, dass sich auch in Deutschland das Institut der Wanderlehrer ausbilden und durch sie die künftige Volks-Hochschule anbahnen will. Ich verstehe unter dieser auf ihrer ersten Stufe der Verwirklichung öffentliche, von den Städten und Gemeinden geschaffene Säle, in denen die der Schule entwachsene, durch das Leben gereifte aber auch geistig zerstreute Bevölkerung fortdauernd einen allgemeinen Bildungsstoff empfängt und in den verschiedensten Fächern auf die Höhe der Zeitanschauung und der augenblicklichen Forschung gehoben wird.

Die öffentliche Vorlesung kann selbstverständlich nicht wie die akademische den mühsamen und oft trockenen Weg der Untersuchung gehen; sie hat die in Vorstudien gewonnenen Ergebnisse zu verwerthen und der grossen Masse des Publikums auf eine anregende, auch formell fesselnde Weise zuzuführen.

Die gebotene Rücksichtnahme auf die Form und ein zahlreiches, die verschiedensten Bildungsstufen, den strengen Fachmann wie den Laien umfassendes Publikum machen den öffentlichen Vortrag zu einer höchst schwierigen, eigenthümlichen Aufgabe, gegen welche selbst die akademische, vor Hochschülern und Fachleuten gehaltene Vorlesung, die den Inhalt fast ausschliesslich im Auge behalten und in voller Breite darlegen darf, als verhältnissmässig leicht erscheint.

An den öffentlichen Vortrag legen wir den Massstab eines Kunstwerkes, richten wir das Verlangen, dass der Stoff in einer — ich möchte sagen — dramatisch gipfelnden Weise gruppiert und künstlerisch gesteigert wird.

Je klarer mir dieses Ziel vorschwebte, um so lebhafter ging mein Ringen dahin, ihm wenigstens annähernd zu entsprechen, — um so lebhafter empfinde ich aber auch den Abstand des Erreichten von meinem Ideale. Versuche liegen hier dem Leser vor, und diese sind überdies in einem gewissen Sinne todt.

Das lebendige Wort, die Art der Betonung, der vermittelnde Blick, die unterstützende Bewegung, die ganze persönliche Antheilnahme des Redners, der mit seinem Vortrage ein Stück seines Lebens gibt, — dies Alles fehlt hier!

Ich überreiche dem Leser trockene Blumen.

Aber wie die Jericho-Rose nach Jahren aufblühen soll, so werden vielleicht auch diese meine Worte wieder lebendig, wenn sie ein gütiger Leser nicht blos stumm durchblättert, sondern in einem geistverwandten Kreise — liest. Sie waren geschrieben, um gesprochen zu werden, und gewinnen ein neues Dasein, wenn sie ein warmer menschlicher Hauch aus den Fesseln des todten Buchstabens erlöst.

In jenen Grundanschauungen wurzelnd, die ich namentlich in meiner „Vorschule der Aesthetik“ niederlegte, haben diese Vorträge das seltene Glück gehabt, auf viele Geister anregend, ja zündend zu wirken. Möge ein Theil dieses Erfolges dauernd in ihnen wohnen

und ihnen die Kraft leihen, noch manchen neuen Jünger dem Kultus des Höchsten und Schönsten, dem Ideale zu gewinnen.

Dann ist ihre Aufgabe erfüllt; dann können meine Worte verhallen.

Wenn diese Blätter zugleich einen ersten Gruss nach Wien tragen wollen — einen ersten Gruss nach fast zwanzig Jahren der Verbannung, dann zürne man ihnen in der Heimat deshalb nicht, weil Freiheit sie durchweht.

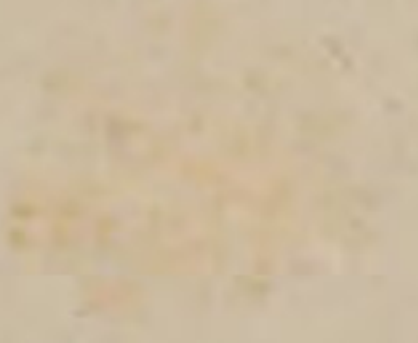
Kann ich sie verleugnen, die mir damals den Wanderstab in die Hand drückte, die mich heute heimführt?

Mannheim, 18. Oktober 1867.

Ludwig Eckardt.

and the other side of the mountain
the water is very deep and the
ground is very soft and the water is very

the water is very deep and the ground is very soft
the water is very deep and the ground is very soft
the water is very deep and the ground is very soft
the water is very deep and the ground is very soft



Library of the

I.

Schiller, David, Thorwaldsen, Beethoven.

(Parallele und Bruchstück aus einer „Weltgeschichte der Kunst.“)

(Zum ersten Male am Schillerfeste zu Leipzig, 10. November 1862, vorgetragen.)

Wie wir in der Aesthetik die Wissenschaft der Fantasie erkennen müssen, erblicken wir in der Geschichte der Kunst die Geschichte der Fantasie — und zwar der Fantasie der Menschheit.

In den Dramen eines Shakespeare tritt uns die Fantasie dieser grossen Persönlichkeit entgegen.

Denken wir uns nun die Menschheit einen Augenblick auch als eine solche Persönlichkeit, eine einzige und riesige, als die Schöpferin aller Kunstwerke der Erde, und wir werden uns der Anschauung nicht länger entziehen, welche alle Kunsterscheinungen — vom ersten rohen Denkmale des Naturmenschen bis zu Kaulbach's Reformationsbilde oder Richard Wagner's Musikdrama — in einem grossen Zusammenhange erblickt und in ihnen wie in einem Spiegel die Fantasie der Menschheit.

Wie das Sehrohr eines Herschel die Lichtnebel des Himmels in einzelne Sonnen auflöst, zerlegt sich diese Fantasie der Menschheit dem nähertretenden Beobachter in die Fantasieen der einzelnen Völker, und die Fantasie des einzelnen Volkes wird wieder in einzelnen Künstlergeistern zu einer lebendigen Persönlichkeit.

Die Künstlergeschichte ist lange nur von dem letzten Gesichtspunkte aus behandelt worden. Da die einzelnen Künstler in der That die Träger und Verkünder der Volksfantasie sind, diese in ihnen Person wird, lag die Täuschung nahe, die Geschichte der Kunst für eine Geschichte der Künstler zu halten.

Wie man in der politischen Historie nur Könige und Feldherren aufzählte und von den Völkern wenig zu erzählen wusste, nannte die Kunstgeschichte eine Reihe von Künstlern ohne allen Zusammenhang mit den Völkern und Zeitverhältnissen, so dass es wie zufällig erschien, ob in einer gewissen Zeit ein Genius auftrat oder nicht, ob er hier oder dort, in diesem oder jenem Jahrhunderte geboren wurde. Diese Genien überragten alsdann ihre Zeitgenossen um so mehr, je weniger man von diesen sprach, je weniger man erfuhr, wie viel ein Künstler seinem Volke und seiner Zeit schulde.

Es war daher ein grosser Fortschritt, als die Kunst- namentlich die Literatur-Geschichte in den Individuen nur die Spitzen des nationalen Geistes zu sehen und die Schilderung jener mit einem kulturgeschichtlichen Gemälde ihres Volkes zu verknüpfen anfieng.

Seither betont die neue Kunstgeschichte neben der künstlerischen Freiheit, in der jeder Genius waltet, mit Vorliebe das Stück Nothwendigkeit, das ihn, bewusst oder unbewusst, überwältigt, in Bahnen drängt, an Ideen schmiedet.

Eine dritte Behandlungsweise der Kunstgeschichte blieb der neuesten Zeit vorbehalten. Sie versuchte, sich vom nationalen zum menschheitlichen Standpunkte zu erheben und die Entwicklung der Künste parallel mit der Entwicklung der Menschheit selbst darzustellen.

So behandelte Rosenkranz die Geschichte der Poesie, Kugler die der bildenden Künste, Brendel oder Ambros die der Tonkunst.

Auf diese Weise erheben wir uns zwar zu einer weltgeschichtlichen Auffassung des Entwicklungsganges der einzelnen Künste, und dieser Aufschwung setzte eine Arbeit von Jahrhunderten voraus, — wir besitzen damit aber das noch immer nicht, was ich mit dem Namen einer „Weltgeschichte der Kunst“ zu bezeichnen wage.

Man versteht unter Kunst oft missverständlich nur die bildende Kunst, und unter Kunstgeschichte daher — selbst bei Kugler und Lübke — die Geschichte der bildenden Kunst.

In beiden Fällen ist das Wort in einem zu engen Sinne genommen.

Unter Kunst verstehen wir ja die schöpferische Thätigkeit und Macht des Menschen, eine innere Anschauung der Aussenwelt zu verwirklichen, geschehe es nun mit dem Meissel oder

der Feder, dem todten Marmor oder dem lebendigen Tone. Der Weg ist verschieden, das Ziel dasselbe, die Darstellungsmittel wechseln, der Inhalt — das Schöne bleibt; verschiedene Regeln tauchen auf, aber nur neben einem, allen Künsten gemeinsamen höchsten Gesetze.

Immer und immer, — sei es in Büchern oder vom Lehrstuhl —

Sprecht Ihr von Künsten und theilt geistreich in Gruppen sie ein:

Rechts der Maler, links der Dichter, im Eckchen ein Dritter —

O, vergesst nicht dabei ihren gemeinsamen Quell!

Nach demselben Gesetz und Ziele ringen sie Alle.

Ist auch verschieden der Weg, Eins ist sie, Eins ist die Kunst.

Wir kennen daher nur Künstler, ob sie nun zeichnen oder dichten oder auf der Bühne nachdichten, und nur Eine Kunst.

Auf diese Höhe der Anschauung möchten wir die Kunstgeschichte erhoben sehen.

In einem und demselben geschichtlichen Gemälde soll die Entwicklung aller Künste vorgeführt werden; aber diese gleichzeitige Behandlung soll kein äusserliches Nebeneinander sein, wie etwa bei Wendt, der einen ersten Versuch in der von uns angedeuteten Richtung machte, aber in seinem sonst verdienstlichen Werke: „Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte, (Leipzig 1831)“ die Aufgabe in der Weise zu lösen suchte, dass er z. B., wenn er die moderne Kunst besprechen will, zuerst die Baukunst, dann die Malerei, die Poesie, endlich die Musik u. s. w., die Künste mithin jeweilen nach einander behandelte.

Dadurch erhalten wir zwar ein Werk, das die sonst zerstreuten Geschichtsdarstellungen der bildenden Kunst, der Musik, der Poesie in Einem Bande zusammenfasst; aber wir sind von der Anschauung der Einen Kunst noch immer weit entfernt. Wir sehen die Künste nicht gleichzeitig in ihrem Werden oder Vergehen, in ihrer Wechselwirkung auf einander, — hat nicht z. B. ein Händel einen Klopstock geweckt? — wir sehen nicht, welche Tochter der Einen Mutter Kunst in dieser oder jener Zeit, den Eigenthümlichkeiten derselben entsprechend, vielleicht sogar auf Kosten einer andern Schwester, hervorragend blühte; wir sehen endlich nicht, dass der Kunstdrang vielleicht nie ganz abstarb, sondern in trüben Tagen wenigstens in diesem oder jenem vereinzelter Zweige fortlebte. So rettete er sich

mitten im Sturme des dreissigjährigen Krieges in die innerlichste aller Künste, in die Musik.

Die Ahnung einer solchen, alle Künste umspannenden Darstellung schwebte einem A. W. Schlegel bei seiner berühmten Behauptung vor, dass man, um die griechischen Tragödiendichter zu verstehen, die Werke der griechischen Bildhauer sehen, dass man die Gruppe der Niobe und des Laokon studiren müsse, wenn man Sophokles in seiner ganzen Hoheit begreifen wolle.

Die Bezeichnung: „Weltgeschichte der Kunst“ dürfte sich auch von dem Gesichtspunkte aus rechtfertigen, dass eine in der ange-deuteten Weise behandelte Geschichte der Kunst nur auf einem kulturhistorischen Hintergrunde entrollt werden kann. Der Geist der Völker und Zeiten reflektirt sich in den Kunstwerken derselben; in der Kunst tritt daher die Weltgeschichte selbst zu Tage; in ihr wird der Geist derselben monumental, in ihr festgehalten, wenn alle anderen Zeugnisse desselben längst untergegangen sind.

Die vereinzelt stehenden Säulen von Persepolis, die aus dem aegyptischen Sande das fragende Haupt erhebende Sphynx von Memphis, die Trümmer des Theseustempels, das Forum von Rom, sind dies nicht mächtige Schriftzüge der von der Menschheit selbst entworfenen Weltgeschichte?

Springer sagt vortrefflich: „Ohne innige Beziehung zum Volksgeiste, ohne die stete Berührung vom Hauche der Geschichte gibt es keine wahrhafte Kunst; indem wir von der Kunst reden, stehen wir im mittelsten Grunde der menschlichen Geschichte.“

Die Natur der Kunst einer Zeit, ihre Blüte oder ihr Verfall spricht den Geist dieser Zeit am treuesten aus. Eine aufgeregte, tendenziöse, das Erhabene dem Schönen im engeren Sinne dieses Wortes vorziehende Kunst, ist sie nicht ein sicheres Zeichen, dass die Zeit, der sie entspricht, eine politisch bewegte? Begleitet eine solche Kunst nicht immer das Jünglingsleben einer aufringenden Nation? Ist es dagegen ein Zufall, wenn tiefgesunkene Zeiten einer heitern Kunst entbehren, höchstens Satyriker erzeugen, wohlmeinende Denker, welche die Form der Schönheit nur dazu verwenden, der Wahrheit eine beredtere Sprache zu verleihen, mehr Prediger als

Dichter? Ist es ein Zufall, dass die geheimnissvolle Geburtsstätte der grössten Genien unter dem Glückssterne errungener nationaler Grösse zu stehen pflegt?

Nicht ohne tiefen Grund sagt W. Heinse: „Wo die Menschen am glücklichsten waren, da war auch die Kunst am grössten. Das ist das Geheimniss der Kunstgeschichte in wenig Worten.“ Heinse spricht hier selbstverständlich von keinem in Musse und wollüstigem Sinnentaumel verträumten Glücke, sondern von einem erkämpften, einem an Siege und Thaten geknüpften.

Wegen dieses Zusammenhanges von Kunst und Zeit, beginnt die politische Geschichte die Kunst mit Recht in ihr Gebiet hereinzuziehen, in dieser unverfälschten und ohne Absicht verfassten Urkunde zu lesen, um die Tage ganz zu verstehen, in denen eine so geartete Kunst entstehen konnte.

Indem wir die Kunst als die höchste Blüte des Kulturlebens einer Nation, ja der Menschheit erkennen, soll aber der einzelne Künstler von Bedeutung gleichwol nicht in der Masse übersehen, sondern mit Vischer gewürdigt werden als der „geistige Flügelmann eines Volkes, eines Zeitalters, dessen Kräfte in ihm zusammenfliessen, zu einem Centrum sich sammeln,“ als ein Seher der Zeit, der — nach Shakespeare — der Natur den Spiegel vorhält, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild zeigt und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den „Abdruck seiner Gestalt.“

Und nachdem die Kunstgeschichte nachgewiesen haben wird, wie Nation und Zeitalter auf den Künstler eingewirkt haben, wird sie dagegen auch die Rückwirkung des Künstlers auf sein Volk, auf seine Zeitgenossen, ja auf die künftigen Geschlechter hervorheben, die Ideen aufzeichnen müssen, die er im Protokolle des Jahrhunderts niederlegte.

Es war Griechenland selbst, was die Griechen aus Homer's Händen zurückempfingen, und daher ein alter, angeborner Stoff, den sie sofort als ihr Fleisch und Blut erkannten; und doch war es ein gehobenes, geläutertes Griechenland, was ihnen daher wieder wie etwas Neues erscheinen musste. Sie sahen im Werke ihres Nationaldichters das Ideal eines Griechenlands — nicht blos ein Griechenland der Vergangenheit, sondern auch der Zukunft und erzogen die Jugend mit und an diesem Bilde. So wird das Kunstwerk, das der Reflex

von nationalen Thaten war, selbst zu einer That und kehrt, aus dem gesammten, namentlich dem staatlichen Leben eines Volkes entsprungen, als ein künftig mitwirkender Faktor in dieses Gesammtleben zurück. Wer läugnet die erzieherische Gewalt Schiller's? Ist er nicht, zunächst nur ein Dichter, in der deutschen Jugend zu einer politischen Macht geworden?

Die Weltgeschichte der Kunst wird endlich neben der Frage, was ein Volk in ästhetischer Beziehung, im Gestalten des Schönen geleistet hat, auch die aufzuwerfen haben, welchen und wie viel Stoff für die Kunst ein Volk hervorgebracht hat, was die Natur und die Geschichte desselben der Kunst als der Behandlung würdig darbiete. Bei den Griechen trifft dies wunderbar zusammen; Meister in der Kunst, erzeugten sie zugleich in ihrem ganzen Sein und Leben herrliche Stoffe der Kunst.

Es wäre nicht undankbar, die Geschichte einmal von diesem Gesichtspunkte aus zu durchblättern z. B. die dramatischen Stoffe derselben hervorzuheben . . .

— . —

Gestatten Sie mir heute, eine Probe, ein Bruchstück aus einer solchen Weltgeschichte der Zukunft vorzuführen, welches einerseits den Zusammenhang der Kunst mit der Zeit, andererseits die Einheit der Kunst nachweisen dürfte.

Unser Versuch, der auch bezeugen möchte, dass die Menschheit, wie sie nur Eine politische Geschichte besitzt, auch nur Eine ästhetische besitzen solle, ist ein Gemälde im Kaulbach'schen Style, eine Parallele, die Darstellung einer Reihe von Bestrebungen in der Form der Gleichzeitigkeit, auf Einer Fläche.

Wir haben uns als Zeit der Darstellung die Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts gewählt.

Schon die zweite Hälfte des achtzehnten charakterisirte sich durch einen eigenthümlichen Um- und Aufschwung in allen Künsten; der Löwentheil des Ruhms fiel hiebei dem Lande zu, das mit frischen Kräften in die Arena der Kunst eintrat, als die übrigen Völker ermattet zurücksanken — dem deutschen Lande. Es kämpfte damals seine geistigen Freiheitskriege.

In den bildenden Künsten und der Poesie musste es sich von Frankreich, in der Tonkunst von Italien freimachen.

Der Deutsche schafft nur mit vollem Bewusstsein oder verharret in Thatlosigkeit; die Naturvölker um ihn her sind ihm an Instinkt weit überlegen. Wie wir uns gegenwärtig mit Theorien des Staates zerquälen und scheinbar die Zeit verlieren, ehe wir am Staate selbst zu zimmern anfangen, so ging auch unserer grossen Kunstepoche die Kritik, die Theorie voraus. — Mag uns dies zum Troste gereichen! —

Lessing kämpfte den Dichtern, Winkelmann den Bildnern, Mattheson und seine Schar, in dickleibigen Folianten, dem leichten Volke der Musiker voran.

Es galt — was Kaulbach an der neuen Pinakothek in München mit so köstlichem Humor verewigt hat — es galt den Kampf mit dem Zopfe, mit der Unnatur, mit der falschen französirten Nachahmung der Antike, mit der Tyrannei der Akademien, mit dem absolutistischen, Regel und Richtschnur liebenden romanischen Geiste, gegen den sich der deutsche aufbäumen musste, sowie er das Gesetz, diesen Gegensatz aller willkürlichen Regel, in der eigenen Brust entdeckte. Die Kämpfer des Neuen holten ihre Waffen aus der unverfälschten Antike, aus dem neu und mächtig hervorsprudelnden Gemüthe, aus dem Geiste der kommenden Freiheit, aus der Tiefe des erwachenden nationalen Lebens, aus den „Völkerstimmen.“

Doch wie weit waren unsere Dichter und Denker uns vorangeeilt! Wie weit lag ihr Idealismus von der kahlen, engen Wirklichkeit ab! Eine Erscheinung, die zu einem Volke von Träumern passt! Ungleich allen Völkern, deren Kunstepoche der Abschluss einer grossen politischen Zeit war, erklimmen unsere Dichter und Künstler eine weltgebietende Höhe, während ihr Volk mit seinen edlen, trefflichen Eigenschaften noch tief in der Schmach politischen Druckes darniederlag, trotz derselben geistigen Vorzüge, die in einem Goethe, Schiller, Gluck in einer wunderbar konzentrirten Fülle zu Tage traten.

Verwehre einem Menschen die That, die Welt, und er wird sich eine eigene bauen, seine Hand wird schwächlich werden, lebhaft seine Fantasie. So ist es auch mit Völkern. Die deutsche Nation, im Staate gehemmt, rang sich in der Kunst und Wissenschaft

empor und erzeugte eine Reihe von Klassikern, die gleichsam in der Luft stehen, weil ihnen die gesunde Unterlage eines Staatslebens fehlte. Zuweilen gemahnt uns diese sich überstürzende Kunstblüte an die Fiebrerröthe des Schwindsüchtigen. Wir hätten dem deutschen Volke eine weniger glänzende und langsamere, aber mehr gesetzmässige Entwicklung seiner Kunst, ein Wachsthum derselben aus der Nation selbst heraus gewünscht.

Die Folge der einseitigen Kunstblüte war der einseitige Irrthum unserer Klassiker, in der Kunst das Höchste zu sehen, von der Wirklichkeit bewusst sich abzuwenden, dem Leben das Ideal entgegenzusetzen, der fromme Wahn, durch die Schönheit allein ein Volk zur Freiheit führen zu wollen.

Schiller's Tod (1805) zertrümmerte diese ideale Welt, und nahe den Orten, an denen sie gepflegt worden war, Weimar und Jena, fand (1806) der schwere Schlag, (wir denken an die Schlacht von Jena) statt, der uns vom Isolirschemel der Aesthetik und Metafysik aufschreckte und schmerzlich über den trügerischen Werth geistiger Güter belehrte, die im Besitze einzelner bevorzugter Männer ruhen, ohne dass ihrer, des von ihnen ausgehenden Segens das ganze Volk theilhaftig wäre. Wie sollte auch dieses, das unter hartem Joche lebte, missachtet war, sich selbst kaum achtete, dieses Volk der schwieligen Hand und des beschmutzten Rockes den Dichter verstehen, der ihm und seinem Segen den Rücken wandte — ? —

„In des Herzens heilig stille Räume
Musst du fliehen aus des Lebens Drang;
Freiheit wohnt nur in dem Reich der Träume,
Und das Schöne blüht nur im Gesang.“

Dieser künstlerische Idealismus musste untergehen, als der rauhe napoleonische Realismus mit ihm zusammenstiess. Auch aus einem andern Grunde. Er war, selbst wo er freiheitlich dachte, mehr weltbürgerlicher als patriotischer Natur. Er hatte aus der Antike, aus dem Grossen und Schönen aller Zeiten geschöpft, er hatte ein Ideal der Humanität erzeugt, in welchem der Deutsche, der bei seiner politischen, gesellschaftlichen und religiösen Zerrissenheit ein geborner Kosmopolit ist, wirklich ein Stück seines Wesens erkannte. Aber jetzt lernten wir, vom Auslande niedergeworfen, eine Lücke fühlen:

wir vermissten die Nationalität, das eigenartige Deutschthum.

Unsere Kunst, wie wir sie — in ihren Formen vollendet — von unsern Klassikern ererbten, mit dem Hauche der Nationalität zu beseelen, das war und ist die Aufgabe, die an die deutsche Kunst herantreten sollte. —

Es sei nun gestattet, zunächst einen Blick auf jene hervorragenden Männer zu werfen, welche an der Wiege des Jahrhunderts in den einzelnen Künsten eine überraschende, eigenthümlich verwandte Stellung einnahmen, eine Stellung zwischen der scheidenden und aufsteigenden Zeit, einem Kultus der Kunst und einem Leben der That, einem weltbürgerlichen Schwärmersinne und einem strengnationalen Volksgeiste, der verwiegenden Antike und einer modernen Welt, zwischen der Schönheit und der Freiheit. —

— . —

Die Dichtkunst der Gegenwart muss, um den ersten dieser Namen zu nennen, den Schiller's auf ihr Banner schreiben. Warum gerade Schiller's? Goethe und Schiller — keiner grösser als der andere, wenn wir sie im Grossen wägen, die eine ganze Erscheinung gegen die andere ganze halten, — doch jeder grösser als der andere, wenn wir sie nach einzelnen Momenten würdigen!

Für die Kunst ist der dargestellte Stoff gleich wichtig wie die Form, in der er zur Erscheinung kommt. Was war nun Goethe's, was Schiller's Stoff? Goethe sang, wie er liebte und litt, strebte und irrte, das Schicksal des Herzens; Schiller, wie die Menschheit ringt und hofft, seufzt und jubelt, das Schicksal der Gattung. Goethe's Held ist der Mensch, Schiller's Held ist die Menschheit. Wie aber die Menschheit höher steht als der einzelne Mensch, die Weltgeschichte erhabener ist, als die Geschichte eines noch so edlen Herzens, so steht Schiller seinem Stoffe nach als der grösste deutsche Dichter da. Mit ihm beginnt der Versuch unserer Poesie, nicht blos das eigene Empfinden, sondern das Zucken und Wehen des in der Geschichte waltenden Geistes dichterisch festzuhalten. In diesem Sinne ist er als der Dichter der Zukunft, als bahnbrechender Genius für Deutschland, für Europa zu begrüßen. Nehmen wir jedoch statt

des Stoffes die Form als Massstab, so wechselt das Verhältniss der Wagschalen. Schiller trat zuerst aus der subjectiven Welt heraus, der Erste an die Geschichte heran; aber er that es noch in subjectiver Weise. Da er den ersten Versuch machte, das Innenleben zu verlassen, so war es ihm noch schwer, sich in eine fremde Individualität zu versetzen, nicht unter fremder Maske plötzlich die eigensten Gedanken und Gefühle auszusprechen, mit der Feder nicht zu zittern, wenn das Herz seines Helden bebte.

Er wird daher, was die künstlerische Form betrifft, von Goethe übertroffen, der — nicht wie Schiller am Eingange, sondern am Ende eines Zeitraums stehend — denselben siegreich und vollendet abschliessen, die Krone des deutschen Dichterfürsten sich auf das olympische Haupt setzen konnte.

Goethe und Schiller sind die Bibel des deutschen Volkes, das alte und das neue Testament desselben. In den Tagen politischer Ermattung, tiefer Sehnsucht nach Stille und Selbstbefriedigung, oder einst nach dem Siege greifen wir zu Goethe's ewig schönen Liedern, klar wie das ruhende, die Sonne spiegelnde Meer: ruft aber der Tag nach Thaten, dann lauschen wir dem Schwertgeklirre Schiller'scher Jamben.

Der Anhauch künftiger politischer Ereignisse treibt die Wellen der Zeitgeschichte; ein vulkanisches Zittern läuft unter unsern Füßen hin. Und doch erfüllt uns bei allem Ernste der Lage mehr hohe Freude als Furcht; eine frohe Ahnung geht trotz der scheinbaren Lauheit der Massen durch alle kräftigen Geister. Und diese Stimmung führt uns seit dem grossen Schillertage gerade dem Telldichter zu.

Man schilt uns Epigonen, die — in der Kunst — vom Erbe der Vergangenheit zehren. Nein, mit Schiller als Führer sind wir Progonen — auch in der Kunst — Genossen einer neuen Epoche. Warum?

Die Aufgabe des achtzehnten Jahrhunderts war die Freimachung des Individuums, die Ausbildung der Persönlichkeit (Faust, Wilhelm Meister) — eine Richtung, die, auf ihrer Höhe angelangt, leicht in subjective Zerfahrenheit, indisch-thatlose Beschaulichkeit, eine vornehm-kühle Selbstgenügsamkeit umschlagen konnte. Da trat Schiller, „ein Abgeordneter der ganzen Menschheit,“ mit der Hinweisung auf die Aufgabe des kommenden Jahrhunderts

vor sein Geschlecht, ein Sprecher der allgemeinen Angelegenheiten, und forderte das Opfer der einzelnen Persönlichkeit — Posa's — zu Gunsten der freien Gesamtpersönlichkeit, des Staates, der Menschheit.

Er war der Redner der Freiheit, wenn auch noch nicht der deutschen und einer mehr idealen, geistigen, an dem antiken Republikanismus grossgezogenen; auch hier lag eine grosse Kluft zwischen seiner Weltanschauung und der Wirklichkeit seiner Nation; er schwang sich über die Kluft hinweg, uns blieb die mühsame Arbeit, sie auszufüllen.

Wie durch die hohe Bedeutung seines Stoffes charakterisirt sich Schiller noch durch folgende ihm eigenthümliche Vorzüge und Fehler, die ich der folgenden Darstellung wegen festzuhalten bitte.

Er besass Pathos; was die Menschheit an Grossem sah, es geschah durch Pathos; mag die Vergangenheit es lange verspottet haben, die Gegenwart lernt es wieder schätzen; den grössten Helden unserer Tage trieb Pathos zum Siege und vorübergehend wol auch zum Falle; scherzhaft nennt man den Kladderadatsch den Spiegel der Gegenwart und ihrer Stimmung . . . aber auch er erhebt sich in seinen glänzendsten Augenblicken zum Pathos. Wahres Pathos entspringt einem hohen idealen Sinne und will einen solchen wieder erzeugen.

Schiller's Seele sah ferner nicht Harmonie, sondern ewigen Kampf im All; ein Riss ging ihm durch dasselbe; das Dort war niemals hier: er sah Sieg und Versöhnung als Preise an, die wir nur mit unserem Untergange erkaufen können.

Er zog das Erhabene dem Anmuthigen, das Gewaltige dem Reizenden vor.

Ihm war männlicher Sinn und der Sinn für das Männliche eigen, daher auch gelungenere Zeichnung der männlichen denn der weiblichen Charaktere.

Der Hauch seiner Seele war Freiheit.

Daher fesselte ihn die Geschichte, der in ihr gezeichnete Kampf um die Freiheit, und liess ihn die Natur kalt, in der er missverständlich nur Ruhe und Nothwendigkeit zu sehen glaubte.

Er liebte, aber mehr als das Individuum — die Gattung; nicht Eros begeistert ihn; er ist Priester der Humanität.

Wie er, sind auch seine Gestalten mehr von Ideen als von Leidenschaften bewegt; Gedankenkämpfe treten an die Stelle weicher oder stürmischer Gefühlsvorgänge.

Alle diese Eigenthümlichkeiten führten ihn dem Drama, innerhalb des Drama's der Tragödie zu.

In ihnen wurzeln aber auch seine Fehler: ein hervortretendes frasenhaftes Pathos an Stelle der Empfindung, eine Neigung zu wortprunkender Deklamation, ein Haschen nach theatralischem Wesen und Effekt, ein Anflug von Tendenz.

Es ist kein Zufall, sondern nur Nothwendigkeit, wenn wir auch in den Schwesterkünsten, selbst in der Schauspielkunst — denken wir an die pathetische Weimarserschule! — verwandte Zustände, ja sogar einzelne, an Schiller erinnernde Gestalten entdecken, die sich durch ähnliche Bestrebungen, Vorzüge und Fehler charakterisiren, eine verwandte geschichtliche Sendung zu lösen hatten.

— . —

Zunächst ein flüchtiger Blick auf die Baukunst! Keine Kunst ist wie diese der Ausdruck der Zeit; ihre grossen Aufgaben gehen ja selten von Einzelnen aus; immer sucht eine grössere Anzahl berufener und unberufener Berather auf den Plan Einfluss zu nehmen; mindestens will der Auftraggeber vom Künstler gehört werden: die Mode, der Geschmack des Tages treten an das Reissbrett des Meisters und diktiren ihm ihre Einfälle. Die Mode ist aber nichts Anderes als das von der Masse geübte allgemeine Stimmrecht in Sachen der Kunst. Eben weil die Baukunst die Zeiten widerspiegelt, muss sie in schwankenden, kämpfenden Tagen, wie wir sie seit acht Jahrzehenden durchleben — für das All und die Ewigkeit sind es freilich kaum acht Sekunden, acht Pulsschläge, acht Athemzüge des Weltgeistes — in solchen schwankenden Tagen, sage ich, muss die Baukunst selbst schwanken und eines Styles entbehren. Das Höchste, was wir dann von ihr verlangen können, ist, dass sie zu den reinsten, schönsten Formen der Vergangenheit zurückgreift und an ihnen festhält, bis die Zukunft neue und würdige selbst erschaffen wird.

Ich möchte Sie nicht mit einer Schilderung des Baustyls der Zopfzeit behelligen, nicht bei jenen wunderlichen Schnörkeleien

verweilen, nicht bei jener Verirrung, welche die Säule, die stolze Trägerin, zu einem leeren, zwecklosen Ornament, zu einer Lügnerin herabsetzte, das Dach des Nordens maskirte und mit koulissenartigen Mauern auf Lug und Trug ausging.

Da deckte man plötzlich Pompeji auf und sah staunend eine neue Welt unter der Erde; da zogen gelehrte Engländer nach Griechenland und Sizilien, legten das Mass an die zu langvergessenen Ruinen der alten Welt und brachten uns ein Mass richtigerer Beurtheilung heim; da versuchten Deutsche, Männer zu Berlin, eine Wiederbelebung der Antike, aber nicht im französischen, Rom's Auffassung nachahmenden, sondern im ursprünglichen keuschen griechischen Sinne.

Der Erbauer des Brandenburgerthores Langhans, der geistvolle Schöpfer des Schauspielhauses und des Museums zu Berlin Schinkel, der Geistesverwandte Thorwaldsen's, der selbst in der kirchlichen Architektur sich an die Antike anlehnte und der Nikolai-kirche zu Potsdam das Quadrat statt des christlichen Kreuzes zu Grunde legte, endlich der Bahnbrecher dieser Richtung, der geniale, zu früh verstorbene Fridrich Gilly, Schinkel's und Klenze's Vorbild, sind hier zu nennen — Gilly, der Meister, der die griechische Kunst als eine Quelle der Verjüngung empfahl und beim Anblicke des hochmeisterlichen Ritterschlosses zu Marienburg auch die Baukunst des Mittelalters mit begeistertem Auge schaute und verstand, wie einst Goethe zu Strassburg. Wir dürfen nicht vergessen, dass — wie diese Baumeister — auch Goethe und Schiller aus dem Borne der Antike getrunken und dort die Wahrheit lieben gelernt hatten, die sie der französischen Unwahrheit gegenüberstellten. Wie Gilly verstanden sie aber auch den deutschen Volksgeist des Mittelalters; Faust und Tell sind deutsch wie unsere Dome.

Gerne betonen wir, dass das berühmteste Gebäude dieser Richtung, Schinkel's Schauspieltempel, dem Drama gewidmet war.

— . —

Wenn Kugler das achtzehnte Jahrhundert das Grab der bildenden Künste nennt, so war diesem vor Allem die Plastik verfallen. Wie konnte in einer Zeit, die sogar antike Werke mit verjüngtem Vandalismus zerstörte, ein neues ebenbürtiges erstehen?

In Italien war der Einfluss jenes Lorenzo Bernini noch lange nach seinem Tode (1680) herrschend geblieben. Ein ausgezeichneter Techniker, aber ohne wahre Begeisterung, schuf er mit Verstand und künstlich erhitzter Fantasie, übertrieben, schwülstig, unwahr. Er wollte der Bildhauerkunst malerische Effekte abzwängen und scheiterte an den Gränzen seiner Kunst. Theils von ihm beeinflusst, theils unter der Nachwirkung der Schule von Fontainebleau stehend, neigte sich die französische Plastik zu theatralischer Effekthascherei oder zu eleganter, inhaltloser Zierlichkeit. In Deutschland war die höhere Skulptur mit Andreas Schlüter (1714), dem genialen Baumeister und Bildner des deutschen Nordens, zu Grabe gegangen. Die Masken sterbender Krieger am Zeughause zu Berlin, die mächtige Reitergestalt des grossen Kurfürsten auf der langen Brücke verherrlichen ihn noch heute.

In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts liessen auch Bernini's Schüler, von der Ueberspannung erschöpft, den Meissel sinken, so dass in den letzten zwanzig Jahren vor Canova's Auftreten fast kein plastisches Werk von Bedeutung erschien. Der einzige Cavaceppi, der einigen Ruf genoss, trieb meist einen lebhaften Handel mit Antiken und setzte, von Winkelmann und Rafael Mengs geleitet, alte Bildwerke zusammen. Seine eigenen Schöpfungen waren, trotz dieser täglichen Beschäftigung mit den Resten wahrer Schönheit, matte Nachklänge Bernini's.

Da bedurfte es eines Profeten und eines neuen Evangeliums. Ersterer erstand in einem armen deutschen Gelehrten, in Winkelmann, von dem, obwol er nur einer der oft geschmähten Theoretiker war, die ganze neue Kunstepoche stammt. Er trat auf Italiens Boden wirklich, wie Goethe ihn nennt, als ein neuer Kolumbus auf; eine Welt war es, was er den Zeitgenossen übergab, das ganze schmählich verkannte Reich des Schönen. Durch ihn wurde Europa, wurde Italien selbst erst sehend; durch ihn erfuhr erst Rom, wie reich es sei.

1783 war es, als von ihm angeregt, Canova mit seinen Theseus hervortrat und wie ein glänzendes Meteor begrüsst wurde. Berühmt schon bei seinem ersten Schritte, wurde er den grössten Meistern aller Zeiten gleichgestellt. Er selbst schien der neue Theseus zu sein, der den Minotaurus des Zopfstyls erschlug, vom Ariadnefaden

Winkelman's durch das Labyrinth der damaligen Kunstanschauungen geleitet. Jedenfalls war er es, der durch die Rückkehr zu der einfachen Schönheit der antiken Skulptur die neue begründete, der die Fesseln der Mode abwarf, abwarf die geschmacklosen Gewänder und Perrücken der Franzosen, sich, wenn auch nicht von aller Sucht nach malerischer Wirkung, doch von Uebertreibung, von Geziertheit freihielt und der Natur, der Anmuth opferte. Der sentimentale Zug der Zeit, die mehr lyrische Stimmung seines eigenen Wesens, die meisterhafte weiche Behandlung des Marmors führte ihn jedoch immer eher zu lieblichen denn zu heroischen Stoffen. Weit berühmter als sein Washington ist seine Hebe, sein der verzweifelten Psyche zu Hülfe eilender Amor, seine Magdalena. In der Darstellung weiblicher Schönheit griff er nach dem reichsten Lorbeer.

Obwol er innerhalb der Plastik nicht so hoch steht, wie Goethe, so lässt er sich doch mit diesem, der ja auch in den weiblichen Charakteren glänzt, vergleichen. Wer aber mit Schiller?

Vielleicht wäre Alexander Trippel, der Schweizer, dessen würdig geworden; doch sank er schon 1793 in das Grab. Wie ernst hatte er die Antike erfasst, wie schöpferisch war seine Fantasie gewesen, wie überkräftig schuf er oft nur aus Scheu vor Frankreichs Puppenstyl, wie sehr zog es ihn zu kräftigen Charakteren, zu handelnden Gestalten hin!

Doch nicht ihm, der höchste Ruhm war einem ernst und männlich ringenden Sohne des Nordens — dem Sohne Thor's: Thorwaldsen — vorbehalten.

Albert Thorwaldsen ist zwar Dänemarks Stolz; aber durch seine Bildung, durch den Gang derselben in Kopenhagen und Rom, durch den Verkehr mit deutschen Geistern, durch die Verdienste, die sich Deutschland gerade um den ringenden Thorwaldsen erworben, durch den ersten Kranz, den er aus deutscher Hand empfangen, ist er auch unser geworden.

Thorwaldsen war ein Kind des Volkes wie Schiller, wuchs dürftig heran, zeigte frühe den regen, aufwärts blickenden Sinn des Genius, musste wie Schiller den Kampf selbstständiger Entwicklung gegen eine zöpfische Akademie kämpfen, hatte dabei wie Schiller einen Bund von gleichgesinnten Jünglingen, Malern und Dichtern hinter sich, nährte mit ihnen seine durch das Leben dauernde Liebe für die

Bühne, spielte mit ihnen Komödie, fiel dabei — nebenbei bemerkt — durch wie Schiller, zeigte von Kindheit an ein träumerisches, verschlossenes, über Plane brütendes Wesen, arbeitete mit ungewöhnlichem, nimmermüdem Ernste — so zerschlug er seinen Jason mitleidlos, um ihn ganz neu zu schaffen, und sprach, als er seinen Christus vollendet hatte, wehmüthig: „Jetzt merke ich, dass es herabgeht mit mir; denn dies ist das erste Werk, mit dem ich zufrieden bin“ — und war von einer, nur mit Schiller zu vergleichenden Geistesenergie. Als der Arzt einst in Rom dem Kranken das Arbeiten verbieten wollte, rief er: „Bindet man mir die Hände auf dem Rücken zusammen, so nage ich mit den Zähnen die Statue aus dem Marmor heraus.“ Wie Schiller trat er auf, als der grösste Nebenbuhler — dort Goethe, hier Canova — bereits ruhmgekrönt dastand. Wie Schiller schwang er sich mit Einem Wurf hoch empor; sein „Räuber“ war Jason, mit dem er selbst das goldene Vliess eroberte. Sehen Sie das Werk in einer nur halb gelungenen Abbildung an: wie ernst, wie ruhig, wie des gewonnenen Sieges froh und der künftigen gewiss, steht der Argonaut da!

Zu Helden zog es ihn dauernd wie Schiller, zu Männern der Waffe oder des Geistes, und Kopernikus, Poniatowsky, Lord Byron, Guttenberg, Goethe, ja Schiller selbst gingen unter seinem Meissel hervor. Eine ideale Welt ist es, die ihn zum Gestalten drängt: ideale Beziehungen spielen durch alle seine Werke. Wer denkt nicht an Schiller's Worte von der Vergänglichkeit der Schönheit auf der Erde beim Anblicke dieses von sanfter Melancholie berührten, dem frühen Tode geweihten Adonis? Hat nicht, wie Schiller im „Liede von der Glocke“, Thorwaldsen das breite Leben künstlerisch zusammengedrängt in jene zwei Reliefbilder, durch die er volksthümlich geworden ist, jene „Nacht“ mit den Zwillingen, dem Tode und dem Schläfe auf den Armen, jenen „Tag“, durch die rosenstreuende Aurora und den voranleuchtenden Hesperus versinnlicht? Da haben wir das Leben in sprechenden Symbolen, das Leben mit seiner Bewegung, seiner Ruhe! Mahnt es uns nicht an Schillers hohe Tragik, an sein Donnerwort: „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht“, wenn wir Thorwaldsen die Nemesis, die Göttin der Gerechtigkeit, immer und immer wieder darstellen sehen? Hier entblättert sie eine Rolle, und schon greift Jupiter nach dem Blitze; dort hält Minerva den Lorbeerzweig zögernd

empor und wartet den Ausspruch der strengsten Richterin ab. Schiller rief der Menschheit die tröstenden drei Worte des Glaubens zu und hiess sie hoffen; Thorwaldsen stellte neben die Nemesis die wiedergeborene Spes, die Hoffnung; ja er bildete sich selbst für sein Grabmal mit Hammer und Meissel ab, die Hand auf dem Bilde der Hoffnung ruhend.

Vergleichen wir Canova und Thorwaldsen, so übertrifft dieser den Sohn des Südens an Kraft und Grösse des Ideals, an Hoheit des Stoffes, steht ihm aber in der Form, in der Ausführung, in der Technik nach. Canova's Stärke, wie einst die Polyklet's, der nur glatte Wangen gestalten konnte — war die Darstellung weiblicher, begehrenswerther und süssverlangender Schönheit. Man hat scherzweise darauf hingewiesen, dass der junge Thorwaldsen seine ersten Versuche aus Brod, der junge Canova aus Butter formte. Thorwaldsen stellt in seinem Amor und seiner Psyche auch die Liebe dar; aber es ist eine nordisch angehauchte, keusche, ernste, seelische Liebe. Die Venus des Canova ist verschämt, die Thorwaldsen's unschuldig, unbefangen; Canova's Grazien wollen gefallen, die von Thorwaldsen sind hehre Gestalten und vielleicht keine Grazien. Wie verschieden lieben nicht auch Gretchen und Thekla!

Man rühmt an Canova's Gestalten die der Plastik eigene Ruhe, das in sich Abgeschlossene, den vorwiegend epischen Charakter. Thorwaldsen griff über die Schranken seiner Kunst hinaus, er war der Dramatiker unter den Bildhauern. Daher ragt er in einem Gebiete der Plastik, in welchem Canova immer Schüler blieb, und welches Schadow die Prosa der Plastik nennen konnte, epochemachend hervor; wir meinen das Relief oder das Flachbild, welches eine breite Wand zur Darstellung von Handlungen benützt und die einzelnen Gestalten nicht rund wie die Statue, sondern nur halb hervortreten lässt. Wie die ganze Poesie dem Drama zustrebt, die moderne Oper durch Richard Wagner zum Drama erhoben wird, wie unsere ganze Zeit nach Thaten und Bildern von Thaten verlangt, so ist das Relief jener Zweig der Plastik, der um seines dramatischen Charakters willen der neuen Zeit entspricht.*) Es war daher

*) Siehe meinen Aufsatz: „Zur Geschichte des Winkelrieddenkmals“ im „Deutschen Kunstblatt“ 1856, Nro. 36, 37, 38 und Carriere's Aesthetik Bd. II. S. 179.

ein grosser, entscheidender Griff, den Thorwaldsen machte, als er das Relief zu seinem Königreiche erhob. Denken Sie an das grossartige Felsenrelief, den sterbenden Löwen in Luzern, an den Alexanderzug, den unser Meister 1811 auf dem quirinalischen Hügel zu Rom, nach dem Vorbilde des Frieses vom Parthenon schuf. Napoleon, dem in Rom einziehenden Imperator zu Ehren stellt er den in Babel — ich wiederhole — in Babel einziehenden Alexander dar, eine edle, nach neuen Siegen dürstende Gestalt. Ferne von feiger Schmeichelei sind manche feine Züge Beweis einer unabhängigen, furchtsamer Unterwerfung spottenden Künstlerseele.

Wir wollen aber schliesslich nicht verschweigen, dass die Liebe zum Theater unsern Meister zuweilen zu weit geführt, zu „Masslosem, theatralisch Prahlerischem“ missleitet habe.

Noch am Abende des 24. März 1844 besuchte er das Schauspielhaus, zu dem es ihn immer mächtig gezogen hatte; in der Nacht verschied er, der Dramatiker des Meissels.

— . —

Wir wenden uns zu der Malerei.

Ludwig XIV. scheint nicht blos gedacht zu haben: „Ich bin der Staat“, sondern auch: „Ich bin die Kunst“. Siegreicher als durch seine Waffen unterjochte er Europa durch seine Schneider und — seine Künstler. Lebrun war sein allmächtiges Werkzeug auf diesem Gebiete. In der Technik ein Meister, von Gesinnung ein Höfling im unwürdigsten Grade, machte er eine auf theatralischen Effekt berechnete Manier zur herrschenden und die entweihte, mit Allegorien überhäufte Kunst zur feilen Schmeichlerin eines ehrgeizigen Despoten. Römisches Feldherrenkleid und eine Allongeperrücke werden durch ihn die Haustracht aller grossen und kleinen Helden jener Tage. Gerade, was wir verspotten, jene Perrücke, diese Krinoline des Kopfes, war damals das unvermeidliche Symbol der Würde. Eben so schlimm als Lebrun's Scheingrösse, war das sie begleitende Extrem widerlicher Süsslichkeit und Lüsternheit, die einem Franz Boucher den Namen: „Maler der Grazien“ eintragen konnte. Die Franzosen predigten Nachahmung der Natur, diese war aber in „affektirter Grazie, Ueppigkeit und theatralischer

Uebertreibung“ untergegangen. Man denke nur an die sogenannten „Wirthschaften“ der französischen Genremaler: Kavaliers in Haarbeuteln und Damen in Reifröcken, welche sich in die Zeit des Schäfers zurückträumen! Die Armen ahnten ihre Krankheit und den Weg ihrer Heilung. Rousseau sprach Beides aus, wenn er die Gesellschaft zu der Natur zurückrief, Haller, wenn er auf die Alpen verwies. — Auch die Italiener brachten es nur zu leeren Formen. Pompeo Battoni verhüllte sie vergeblich mit einem koketten Kolorit und einem Anhauch schönerer Tage. Cannale und Canaletto, die Erben grosser Landschaftsmaler, fassten Venedig in dekorativem Style auf. — Einen kräftigen Gegensatz bildete jenseits des Kanals der Satyriker Hogarth — was bleibt in trüben Zeiten über als die Satyre, die scharfe Hervorhebung der vom Ideale abgefallenen Wirklichkeit? — und ein Vorzeichen besserer Tage: die an Englands grössten Dichter sich anlehrende, von ihm romantisch angehauchte Shakespearegalerie. — Zu den besten Leistungen jener Zeit zählen noch die niederländischen Blumenstücke — Rachel Ruysch und Johann van Huysum. „Sie lassen den Scheidegruss der alten Kunst in einem lieblich heitren Spiel verklingen.“ (Kugler.)

Die deutsche Fantasie stand ganz in französischer Zucht, unter mehr als einem malenden Gottsched, der die freie Kunst in akademische Dressur zwingen wollte. Das Haupt der Akademie in Dresden war Casanova, in Berlin Blaise le Suer; in Stuttgart herrschte Guibal. Ueber ganz Deutschland Lairesse. Kaulbach stellt in jenem Wandgemälde der neuen Pinakothek, in dem von Schinkel, Thorwaldsen, Winkelmann, Karstens bekämpften Zopfe einen armen besiegten Franzosen dar, im zierlichen Hofkleide des vierzehnten Ludwig, auf dem Boden liegend, der die Gliedergruppe und Zeichnungsmappe zärtlich an sich schliesst. Es ist dies eben der Lütticher Lairesse, dessen Zeichnungsbuch in alle Sprachen übersetzt, dessen Vorlagen als das Evangelium aller Akademien gepriesen wurden. Kaum bietet uns noch die deutsche Kunst jener Zeit diese oder jene vereinzelte selbstständige Erscheinung, kaum die köstlichen kleinen radirten Blättchen Chodowiecki's, der in dieser verfeinerten Welt allein naiv geblieben war.

Winkelmann als Wortführer, Rafael Mengs, Tischbein, Angelika Kaufmann sind die Sterne einer bessern Zeit in dieser

Kunst gewesen, vor Allem Asmus Karstens aus Schleswig, der Vater der neuen deutschen Malerei, eine ungewöhnlich kräftige Erscheinung, von übersprudelnder Fantasie, ein Jünger Michel Angelo's, ein Feind der Oelmalerei wie dieser, weil zu langsam für den beflügelten Geist, wie geboren für die Freske, leider ohne Gelegenheit, sich in ihr würdig bethätigen und verewigen zu können, ein energischer Darsteller historischer und zwar meist griechischer Stoffe. Im Kampfe gegen die Akademien ging er so weit, dass er das Modell und das Studium der Anatomie verwarf; der Künstler sollte nach ihm die Welt in seinem Geiste tragen. Von seinem Vaterlande nicht verstanden, starb er in der Ferne, arm, leidend, und ruht zu Rom neben der Cestiuspyramide.

Doch würdiger noch als er — wenn auch nicht um des Inhalts, doch um seiner mächtigen Wirkung willen — scheint mir ein fremdländischer Genius der Ehre zu sein, auf diesem Gebiete mit Schiller verglichen zu werden; es ist dies ein Franzose, es ist David, der Frankreich in Frankreich besiegte.

Jaques Louis David (geb. 1748) der sich die Aufgabe stellte, die idealen Formen der Antike auf die Malerei zu übertragen, der falschen Antike seiner Nation die Natur gegenüberzustellen, trat fast gleichzeitig mit Schiller in grossen, epochemachenden Werken auf. Der „Belisar“ fällt in das Räuberjahr, sein „Schwur der Horatier und Curiatier“ erschien 1784. Die Ereignisse der Revolution, deren begeisterter Sohn er wurde, verlangten einen neuen Styl. Er fand ihn; er versetzte die französische Malerei selbst in eine Revolution und beherrschte sie nicht minder terroristisch wie Robespierre die politische. Ein energisches, aus dem Innern hervorquellendes Pathos war die erste Ursache seiner siegreichen Erfolge. Unter dem Einflusse der Revolutionsideen malte er 1789 seinen berühmten Brutus, welcher die Söhne dem Vaterlande opfert und zum Tode verdammt, 1790 die „Ankunft des Königs in der Parlamentssitzung vom 14. Februar“, im Auftrage der Nationalversammlung den „Schwur im Ballhause“, ein ungeheures, leider nicht vollendetes Werk. Seit 1790 entschiedener Republikaner, liefert er die Ideen zu den zahlreichen Denkmälern und Freiheitsfesten jener Zeit, will sogar aus den zertrümmerten Königsstatuen auf dem Pontneuf ein Monument errichten, welches das Volk als Riesen darstellt. 1792 wird er Deputirter des Konvents

— des Konvents, welcher Schiller zum französischen Bürger ernannte — und steht ihm 1794 als Präses vor. Auch im Sicherheitsausschuss treffen wir ihn als Mitglied. Am 17. Jänner 1793 stimmt er für den Tod des Königs. Auch als Maler nicht müssig, bannt er die That der Charlotte Corday und den Mord Pelletier's auf die Leinwand. Den lebhaften Anhänger Robespierre's rettet nach dessen Sturze nur der Ruf des grössten Malers vor dem Tode; im Kerker entwirft er seinen „Raub der Sabinerinnen“. Nach dem Falle der Republik tritt er, nicht ohne Groll im Herzen, auf Napoleon's Seite und stellt ihn namentlich in jenem berühmten Bilde dar: „Der Konsul Napoleon, den St. Bernhard hinansprengend“. Doch auch als Kaisermaler bleibt er Republikaner und malt 1814 „Leonidas in den Thermopylen“. Ein Krieger schreibt mit dem Schwertgriff die Worte in den Felsen: „Wanderer, sage an zu Lakedämon, dass wir hier Alle gefallen sind, gehorchend den vaterländischen Gesetzen“. Als Wellington, der Sieger, ihn mit grossem Gefolge besucht, wendet sich David empört ab: „Ich male keine Engländer“. 1816 verbannen ihn die heimkehrenden Bourbonen. Wilhelm von Humboldt veranlasst den König von Preussen, David an die Spitze aller Kunstanstalten nach Berlin zu berufen; der Patriot will aber Frankreich nahe bleiben und siedelt sich in Brüssel an. Nichts vermag ihn, die Bourbonen um Gnade zu bitten, und als man ihm vorschlägt, den König zu malen, antwortet der alte Jakobiner im Style der Septembertage: „Bringt mir seinen Kopf, und ich will ihn malen“. Dafür liessen die Bourbonen, vergeblich vom Sohne gebeten, nicht einmal die Leiche David's nach Frankreich zurückkehren. Der Riese Antäus verlor in der Sage seine Kraft, wenn er den Boden nicht mehr berührte. So geht es auch geistigen Riesen, fern vom heimatlichen Boden. Thorwaldsen, von seiner geistigen Geburtsstadt Rom, und David, von Paris entfernt, sanken von ihrer Höhe, und, der Anregung zu idealen Stoffen beraubt, wurden sie Erotiker. Mit dem Pinsel in der Hand, starb David am 29. Dezember 1825.

David war ein feuriges Genie, wenn auch grösser durch sein Wollen als sein Können. War ihm auch die stille Hoheit der griechischen Kunst ein Räthsel geblieben, war er auch pathetisch wie die Redner der Revolution, wie Schiller's Posa, er beseelte die Malerei mit dramatischem Hauche und griff nach den grössten

antiken oder nationalen Stoffen, getragen von dem Geiste des Jahrhunderts. Freilich riss ihn das Streben nach dem Imposanten und nach mächtigen Eindrücken auch zu theatralischem Schaugepräge hin, der Gefahr des Dramatikers von Feuer. Darüber wollen wir aber seine grosse kunst- und kulturgeschichtliche Bedeutung nicht vergessen. Im Gegensatze zu den alten Akademikern vertauschte er die Gliederpuppe mit dem Studium der lebenden Natur; im Gegensatze zu Karstens — beide Männer ergänzen sich — forderte er strenges Studium der Zeichnung, des Nackten, des historischen Kostums; im Gegensatze endlich zu den Hofmalern von Versailles wurde er der erste Maler des Volkes und der Freiheit.

Jngres, Gerard, Ary Scheffer, Leop. Robert, Delaroche, Horace Vernet gingen — wenn auch später zu den Romantikern über — doch aus seiner Schule hervor; auch der Deutsche Karl Steuben von Mannheim, den es zu grossen historischen oder Dichtern entlehnten Stoffen zog. Er malte, von Schiller angeregt, Tell's Sprung und den Schwur auf dem Rütli. —

— . —

Am schönsten zeigt sich die der Poesie verwandte geschichtliche Bewegung auf dem Gebiete der Musik.

Wir können neben Gottsched, der die deutsche Dichtkunst, wie ein Gymnasiallehrer die ersten Versübungen seiner Schüler, behandelte, einen Hasse, den schulstrengen und masshaltenden Sachsen — beide holen die Richtschnur von den Romanen — neben Winkelmann einen Mattheson stellen, der für eine freiere geläutertere Kunstanschauung focht, der schon vor Goethe und Schlegel die Ton- mit der Baukunst verglich, der seine frivole Zeit aufforderte, die Kunst von ihrer ethischen Seite aufzufassen, der ihr sogar eine politische Bedeutung zuschrieb — eines seiner Werke hiess ja der „musikalische Patriot“ — der in den Tagen der Kunstbarbarei den Musiker, der edle und einfache Melodien schaffen wolle, auf die griechische Plastik verwies, der nicht blos mit 88 Folianten, der sogar mit dem Degen in der Hand seine Theorie verfocht, ein echter literarischer Raufbold.

Ist das nicht ein Winkelmann innerhalb der Musik?

Klopstock's verwandten Genius begrüßen wir in dem erhabenen frommen Orgelmeister Sebastian Bach, den Zwillingsbruder Gluck's, des Reformators des musikalischen Drama's, in Lessing, den musikalischen Wieland in Josef Haydn. Beide wie Chodowiecki in der bildenden Kunst, tändeln unbefangen mit dem, ihnen mehr eine heitere Seite zuwendenden Leben, schliessen die alte patriarchalische Zeit künstlerisch ab, glätten die spröde Klopstock-Bach'sche Form und bereiten den kommenden Meister — Goethe-Mozart — vor.

Goethe und Mozart stehen als Künstler auf europäischem Standpunkt. Universellen Geistes — und darin gerade Vertreter des deutschen Kosmopolitismus — gründen sie eine Weltpoesie, eine Weltmusik. Sie sind der mächtige Ozean, der alle Vorgänger wie Ströme in sich aufnimmt. Was diese mühsam errungen, sie flochten es sich spielend zu einem Kranze um das gottgeliebte Haupt. Der melodiose Zauber Italiens, der reiche Ausdruck und die Harmonienfülle des deutschen Geistes, das dramatische Element der französischen, von Gluck geadelten Oper — dies sind die Bausteine, aus denen Mozart, Alles überflügelnd, seinen neuen Weltstyl schuf.

Goethe und Mozart sind die Sprecher der Zeit vor der grossen Revolution; diese findet in ihnen den vollsten Ausdruck; sie schliessen eine reiche Vergangenheit siegend ab. Für die kommende Zeit, für die politischen Stürme besitzen sie keinen Sinn, wenn sie sich auch Beide zum maurerischen Ideal, zu der Humanität erheben, sie im Schlusse des „Faust“ oder in der „Zauberflöte“, zu der ja Goethe selbst einen zweiten Theil zu schreiben versuchte, verherrlichen. Sie sind Lyriker, Meister des Gesanges, Alles erschöpfende Verkünder des Herzens, der Liebe, der schönen Sinnlichkeit. Sie sind Realisten und stellen das Diesseits im milden Lichte der Verklärung dar; ihr Herz und das All sind auf Einen Grundton gestimmt und klingen harmonisch zusammen. Trotz ihres subjektiven Ausgangspunktes wissen Goethe und Mozart ihre Gestalten objektiv und in reichster Mannigfaltigkeit zu zeichnen. Man vergleiche die Gestalten in der „Zauberflöte“, man vergleiche den Liebesausdruck dreier Frauen im „Don Juan“, Anna's reinen jungfräulichen Sang, Elvira's Leidenschaft, Zerlinen's tändelndes kokettes Melodienspiel! Beide Meister schufen als ihr Höchstes einen Mikrokosmos der Menschheit, der ringenden, irrenden,

rastlos jagenden: „Faust“ und „Don Juan“, verwandte Riesenwerke, Spitzen der neueren Kunst im Malen der subjektiven Empfindungen und seelischen Stürme des Einzelmenschen.

Wen können wir Schiller an die Seite stellen als — Beethoven? (Mit Thorwaldsen im gleichen Jahre geboren, 1770.)

Beethoven und Schiller sind nicht in dem Grade wie Goethe und Mozart Stimmführer der Gesammtheit; sie stehen an der Spitze der Freiheitspartei. Sie sind ungleich nationaler, deutscher, von Deutschen allein ganz verstanden; sie beginnen eine neue Zeit und haben für einen neuen Inhalt mühsam nach neuen Formen zu ringen. Sie stellen vorwiegend Gedanken, Gedankenstimmungen, Gedankenkämpfe dar, auch Beethoven, der Tondichter. Vor Beethoven war die Musik fast ausschliesslich Sprache des Gefühls. Beethoven selbst verschmähte es nicht vollends, die Liebe zu singen; aber er singt ihre reinere, platonische Auffassung. Er sagte offen, Texte wie Don Juan und die Zauberflöte hätte er weder komponiren können noch wollen. Dagegen besingt er im Fidelio das edelste weibliche Gefühl, die Treue in der Liebe. Er suchte zuerst in Tönen objektiv zu sein; er erweiterte den Sprachreichtum der Musik, indem er sie lehrte, in Zukunft nicht blos die Stimmungen des Herzens, sondern auch des Geistes, des bewussten Menschen, die gewaltigen inneren Kämpfe der neuen revolutionären Welt-epoche wiederzugeben; er führte die Freiheit in die Tonwelt ein. Wer hört nicht ihr Wehen und Rauschen in der heroischen Symphonie? In der Egmontmusik, in der er selbst Goethe durch tragische Grösse schlug? In der „Schlacht von Vittoria“, dem Preisgesange nationaler Erhebung? Nicht die Gesangsstimme, nur das volle Orchester genügte ihm, das Orchester, gleichsam das Volk in Tönen. Er ist wie Schiller erst in zweiter Reihe Lyriker er ist, Dramatiker, wenn er auch nur eine, aber eine wahrhaft deutsche Oper schrieb. Er ist Dramatiker durch alle Symfonien hindurch, ja Tragiker, der uns in Tönen predigt: „So klopft das Schicksal an die Thüre des Menschen“.

Nicht mit dem göttlichen Leichtsinn Mozart's begabt, trägt der Riese Beethoven schwer an der Atlaslast des Lebens; nur durch welterschütternde Dissonanzen kämpft er sich zu der Ahnung einer Harmonie hindurch und steht mit Schiller auf der Seite des Ideals

gegen eine feindliche oder feindlich geglaubte Welt. Beide schaffen, obwol sie objektiv schildern wollen, subjektiv und erscheinen daher in ihren Werken gestaltenärmer; aber gerade dieses unverschleierte, mächtig die Hülle der Kunst durchbrechende, unmittelbar an uns herantretende Ich reißt die Masse, die Jugend hin. Wenn Goethe und Mozart vor Allem Künstler, so waren Schiller und Beethoven vor Allem Menschen, fühlende Glieder der Gattung. Daher sind sie nicht ohne Tendenz gewesen, so schlimm die Aesthetik über diese sprechen mag, und Beethoven schrieb an Bettina: „Rührung passt nur für Frauenzimmer (verzeihe mir's), dem Manne muss die Musik Feuer aus dem Geiste schlagen“; daher wenden sich Mozart und Goethe zunächst an die Frauen, Beethoven und Schiller an die Männer; daher ist Beiden der Stoff, nicht die Form das Erste gewesen, das Was und nicht das Wie, der Entwurf und nicht die Ausführung. Es will damit weder eine einseitige Richtung als die wahre proklamirt, noch gesagt werden, dass nicht auch sie nach vollendeten Formen gerungen hätten.

Die Zeit gestattet mir nicht, diese Vergleichung weiter durchzuführen; nur an Beethoven's unabhängige, freie, auch im Leben bethätigte Gesinnung, an das bei der Nachricht, Frankreichs Konsul habe sich krönen lassen, von ihm zerrissene Widmungsblatt der heroischen Symfonie, an das erst nach der Revolution vom Jahre 1830 beginnende vollere Verständniss seiner Werke und an den Umstand möchte ich noch erinnern, dass Beethoven auf der Höhe seiner letzten, der neunten Symfonie, da die Instrumente nach höheren Lauten seufzen, Gott um das Wort zu beschwören scheinen, zu Schiller's Worten, zum Liede an die Freude griff, zu dem ihm wohlverwandtesten Genius, mit ihm der Menschheit zurufend:

Seid umschlungen, Millionen!
Diessen Kuss der ganzen Welt.

— . —

So wandernd haben wir am Eingange unseres Jahrhunderts in jeder der Hauptkünste einen Mann getroffen, der mit Schiller ein Träger des an der echten Antike genährten Ideals, des Pathos,

des im Drama lebenden Geistes, ein Freund der geschichtlichen Entwicklung der Menschheit, ein Sohn der Freiheit war. Wir betonen diese; denn sie ist die Lebensluft echter Kunst. In der Freiheit, in der Grösse der Nation, wurzelt die hellenische Schönheit, die Shakespeare'sche Muse. Unfreie Zeiten gebären schwächliche, sinnliche, kriechende oder umsturzlustige, erhitzte, blos um der Tendenz willen geschriebene Werke; erst der freie Staat erzeugt eine unabhängige, grosse, alle Richtungen mit hoher Gerechtigkeit, objektiv zeichnende, von nationalem Geiste getragene Kunst.

Möge dieser Versuch die Möglichkeit gezeigt haben, die gleichzeitige Entwicklung der Künste in grossen Zügen, in reliefartiger Breite darzustellen, den Dichter neben dem Plastiker, neben dem Baumeister den Tonkünstler; dies durchzuführen und hinwieder die ganze Kunst als die Australung des gesammten politischen, sozialen, religiösen Lebens der Menschheit nachzuweisen, — dies ist die Aufgabe und Bedeutung einer künftigen Weltgeschichte der Kunst.

II.

Jean Paul Fridrich Richter.

(Zum ersten Male vorgetragen bei der Jahrhundertfeier des Dichters im deutschen
Hochstift zu Frankfurt a. M. am 21. März 1863.)

Die Freiheit Schillers war eine abstrakte; Gefangene sind es, welche Beethoven in „Fidelio“ den Freiheitschor singen lässt; Gefangene waren Schiller, Beethoven selbst mit allen ihren Zeitgenossen.

Ihre Freiheit war eine glühend angebetete Geliebte, noch keine kühn umworbene Braut, geschweige — wie dem Britten — das errungene, durch den sicheren Besitz beglückende Weib. Als diese geträumte Freiheit in das Leben eintreten sollte, zeigte sich dem erstaunten Blicke, dass die Freiheit nicht möglich ist ohne einen festen bestimmten Staat und diesser nicht ohne eine ihn erfüllende bewusste Nationalität. Diese Erkenntniss musste zu einem Bruche mit der Antike, zu der Pflege des Deutschthums führen, zu dem Versuche, eine nationale Kunst und Dichtung zu begründen.

Das war die eigentliche geschichtliche Aufgabe der sogenannten romantischen Schule, welche in dieser Richtung über unsere Klassiker hinausging. Es bleibt der zukünftigen Darstellung vorbehalten, zu zeigen, ob sie ihrer Sendung entsprach oder ob sie in neuer Einseitigkeit einem neuen Irrthume erlag.

Zwischen den Klassikern und Romantikern — der Antike und dem von Letzteren gefeierten Mittelalter gleich ferne — in aller Formlosigkeit ein Profet des modernen, erst nach Formen ringenden Geistes, steht der Dichter des 1800 erschienenen „Titan“ — Jean Paul Fridrich Richter. Er war deutsch und

frei, Welt- und Kleinbürger, halb romantische Schule, halb schon junges Deutschland. Die Lösung dieses Räthsels kann uns nicht entgehen: er war Humorist, und es ist ja gerade die in gewissem Sinne pantheistische Kraft des Humors, Alles zu einen, alle Gegensätze aufzuheben, zu der Einheit zurückzuführen.

Es ist eine wohlberechtigte, eine weise Volkspädagogik, wenn wir in uns, in der ganzen Nation das Gedächtniss der Genien wachrufen, — welche unsere Nation mit Ruhmeskränzen schmückten, als sie staatlich immer tiefer sank, bis sie zuletzt von der europäischen Karte verschwand, — welche auf geistiger Höhe Träger der Freiheit blieben, während ihr Volk fremde und einheimische Ketten trug — welche den versunkenen deutschen Gedanken aus dem Schutte heraufholten und auf ihre einsam flatternde Fahne schrieben, — welche schon damals, die Einzelnen, waren, was wir in der Gesammtheit erst werden müssen — deutsch! Diese Männer trugen nie eine Hoflivree von Versailles, sie holten sich nicht im Vatikan die Dichterkrone; sie zeigten sinnbildlich in ihrem Leben, dass sich das deutsche Volk, was es mit Stolz sein nennen wolle, selbst erringen, durch eigene That verdienen müsse.

Unter diesen Heroen steht auch Jean Paul. Er lebt freilich nicht im Volke wie ein Schiller; fast vergessen ist er, kaum gelesen. Erklärt sich diese Erscheinung? Richter schrieb für das Volk, aber nicht an das Volk; daher blieb er gerade in jenen Kreisen unbekannt, deren „Armen-Advokat“ er war. Viele seiner Anschauungen eilten auch der Zeit voraus und erwarten noch von der Zukunft Verständniss und Würdigung. Er selbst sagte ja: „Es gibt Bücher, welche immer klarer werden, und vielleicht wird ein Genius nur Nachts vor dem jüngsten Tage am Besten verstanden.“ Und von ihm Börne: „Jean Paul steht geduldig an der Pforte des zwanzigsten Jahrhunderts und wartet lächelnd, bis sein schleichend Volk ihm nachkomme.“

Wir dürfen auch nicht vergessen, dass Richter's Darstellungs- und Ausdrucksweise oft wirr, formlos, fantastisch ist, und es sich daher erklären lässt, warum man eine ganze jüngste Generation von ihm abhalten, ja vor ihm warnen konnte, vor ihm, dem eine frühere Jugend mit Enthusiasmus gelauscht hatte; von ihm hinweg war sie in den französischen Kugelregen geeilt!

Jetzt sind wir aber in der Kunst der Griechen, zu denen er freilich einen entschiedenen Gegensatz bildet, in der Schule Goethe's und Schiller's wol so strenge gezogen, dass uns — weder als Lesern noch als Dichtern — Richter noch sehr gefährlich werden dürfte. Steht demnach die Form und der Sinn für eine solche fest, so dürfen wir den Dritten im Bunde, Goethe's und Schiller's Streit- und Sieggengenossen, nicht länger zurückstellen. Möge der ideale Gehalt seiner Werke neu wirken und ein künftiges wie ein vergangenes Geschlecht vor Materialismus, Selbstsucht, Sittenrohheit, vor Mangel an Aufschwung und Todesmuth bewahren! Ist er doch der Dichter der jungen Herzen gewesen wie Keiner!

Tritt zu ihm, deutsche Jungfrau, und trinke aus seinem reinen, keuschen Geiste; er wird Dich eine Liebe lehren, welche die Welt und den Tod überwindet, eine Liebe, wie sie der moderne Salon nicht erzeugt und frech bedroht, die deutsche Liebe!

Tritt zu ihm, junger Mann, und empfange aus seinen Händen die Weihe zu rastlosem Streben, zu patriotischer That! Er lehrt Dich, das Ganze mehr als Dich lieben, das Vaterland über Dir sehen, die Menschheit — hoch über Dir! — —

Der Friede senkte sich über die Erde, als der Dichter geboren wurde. Der Friede von Hubertusburg einigte das zerrissene Deutschland und streute mit seinem Pariserbruder auch über die neue Welt einige Olivenblätter. Nur der Tod des dritten August rief neue Wirren in Polen hervor und bereitete jene erste Theilung dieses unglücklichen Landes vor, über welche das hohe edle Weib in der Kaiserburg zu Wien ahnungsvolle Thränen weinte.

1763 stieg Bodmer in die Gruft hinab und trat — mit Jean Paul — ausser dem frommen Franke, dem Schweizersänger Usteri („Freut Euch des Lebens!“), dem tüchtigen Kunstkenner Fernow, und dem freisinnigen Geschichtsschreiber Posselt, auch der Spaziergänger nach Syrakus, Seume, seine Lebenswallfahrt an. Fünfzehn Jahre vorher waren die ersten Gesänge des Messias erschienen, acht Jahre vorher Lessing's Miss Sara Sampson, sechs Jahre vorher Gellert's geistliche Lieder, vier Jahre vorher die Literaturbriefe, ein Jahr vorher Shakespeare in Wieland's Uebertragung. Lessing war bereits mit glänzendem Erfolge aufgetreten; Herder und Wieland leiteten neue Bahnen ein; der grosse Sohn Frankfurt's, Goethe,

fünfzehnjährig, versuchte sich in erstem Lied und in der ersten Liebe; Schiller, vierjährig, horchte sinnend auf, wenn die Mutter biblische Geschichten erzählte, und faltete die kleinen Hände. Mit dem Humor wurde auch das erste deutsche Lustspiel: „Minna von Barnhelm“ (1763) geboren!

Fügen wir noch bei, dass etwa dreihundert Jahre vor Richter ein Fischart, zweihundert vor ihm ein Abraham a Sancta Clara gewirkt hatten, die zwei Vorgänger in deutschem Humor, so überschauen wir den Stand der Sterne ob der kleinen Dichterwiege zu Wunsiedel.

Sie trägt die Inschrift: „Meine Biografie ist nur Idylle, beschränktes Glück.“

Mitten im dunklen, quellen- und liederreichen Fichtelgebirge, unter einem abgeschlossenen, aber kräftigen Volke wurde unser Held — mit dem unglücklichen Schwärmer Sand am gleichen Orte — geboren, am 21. März 1763, gleichzeitig mit dem Frühling, dessen Dichter er werden sollte. „Das einzig Wunderbare, was sich bei meiner Geburt zutrug, war, dass die Nacht und der Tag gleich waren, als Vorspiel meines Doppelstyls.“ Er bedauert zwar, dass die Wunsiedler das R am Anfange und Ende der Wörter verschlucken, folglich dem Namen „Richter“ arg mitspielen, rühmt aber ihre Tapferkeit in der Hussitenzeit, schreibt sich seinen Muth gegen die Rezensenten als ein Erbstück dieses Hussitenhasses zu und ruft gemüthlich aus: „Ich bin gerne in dir geboren, Städtchen am langen, hohen Gebirge, dessen Gipfel wie Adlerhäupter zu uns niedersehen.“

Der Name — halb Zufall, halb Wahl — ist für uns oft bedeutungsvoll. Prüfen wir den unsers Helden!

Johann, der Evangelist — es ist der Apostel der Liebe, wie Jean Paul selbst betont, mit einem Kelche abgebildet, und mit einer Schlange, wie er hätte hinzufügen können. Das Gift soll sich nämlich in Gestalt einer Schlange ausgeschieden haben, als er den Giftbecher trinken musste. So scheidet der Humor das von den Menschen uns gebotene Gift aus, stösst es in der Satyre ab und reicht der Welt den reinen Kelch hin, das Sinnbild des Brudermals!

Zum Apostel der Liebe tritt in Paulus der Apostel der Kraft,

zum Kelche das Schwert. Wir werden sehen, dass Jean Paul es für die, die er liebte, zu schwingen wusste.

Obwol er sich gelegentlich auch Hans Paul nennt, hat er es in einer kosmopolitischen Zeit und Stimmung leider nicht verschmäht, seinen Namen in ein französisches Gewand zu werfen. Auch dieses stand und steht ihm noch bei seinem Volke entgegen; es ahnt nicht, dass unter diesem „Jean“ ein so deutsches Herz schlage. Der Name „Richter“ missfiel ihm wegen seiner Nebenbedeutung; aber wie schön hatte das Geschick ihn gerade mit dem deutschen Namen „Fridrich (Friede-reich) Richter“ als Humoristen gezeichnet! Baut sich die Weltanschauung des Humors nicht auf der Grundlage inneren Friedens, eines Reichthums von Liebe auf? Und ist der Humorist nicht der wahre, Strenge und Milde einende, das Grosse und das Kleine vor sein Tribunal ladende Richter der Welt?

Fridrich Richter's Grossvater — wir bedienen uns hier mehrfach seiner eigenen Worte — Johann Richter war Rektor in Neustadt am Kulm; aber trotz des stolzen lateinischen Namens ein armes Schulmeisterlein, von dem man nichts wusste, als dass er im höchsten Grade arm und fromm, gewissenhaft in allem Thun, von Allen geliebt und — wie heiter war! Man zeigte noch dem Enkel das Bänkchen hinter der Orgel — dort kniete er jeden Sonntag — und eine Höhle, die er sich selbst zur einsamen Betzelle ausgehauen hatte! Er sass 35 Jahre lang in seiner Schule, zwar nicht bei Wasser und Brod, aber bei Bier und Brod. Wenn er die Aeltern seiner Schüler besuchte, nahm er das Stück Brod mit sich und erwartete als Gast nichts als ein Kännchen Bier. Endlich 1763 erhielt der würdige alte Herr durch allerhöchste Protektion einen bessern Posten, mit dem er seine Schulmeisterei leicht vertauschen konnte, eine Stelle — auf dem Neustädter Friedhofe. Der fünf Monate alte Enkel wurde in das Sterbebett hineingereicht und vom Grossvater gesegnet.

„Frommer Grossvater, oft habe ich an deine im Erkalten segnende Hand gedacht, wenn mich das Schicksal aus dunklen Stunden in hellere führte, und ich darf schon den Glauben an deinen Segen festhalten in der von Wundern und Geistern durchdrungenen Welt.“

Richter's Vater, Johann Christian Christof, war Tertius und Organist in Wonsiedel; seine Mutter hiess Sofia Rosina und war

die Tochter eines Tuchmachers in Hof. Dieser — Johann Paul Kuhn — und Fridrich Thieme, ein Buchbinder, hatten dem Täufling ihre Namen gegeben, der Buchbinder ohne Ahnung, welchen künftigen Mäcen seines Handwerkes er heute mit seinem Namen schmücke. —

Der Vater war ein tüchtiger Musiker und Prediger; durch begeisternden Vortrag errang er sich die genannte Braut und, was noch schwerer ist, die reichen Schwiegerältern dazu, welche ihm die geliebte Tochter überliessen, obwol er — mit seinen Gläubigern — eine Tagreise von ihnen wohnte. Der Tonsinn ging auf den Sohn über, und von der Beredsamkeit, der Muse des predigenden Vaters, sagt Richter selbst, sie sei die prosaische Wand- und Thür-Nachbarin der Poesie.

Es ist für unsern Schriftsteller bezeichnend, auch entscheidend gewesen, dass seine ersten Kinderjahre klar vor seinem Auge standen. Manches „Morgensternchen frühester Erinnerung“ leuchtete an seinem Herzenshimmel. Zu den wichtigsten Augenblicken seines Lebens zählte er immer folgenden: „An einem Vormittage stand ich als ein sehr junges Kind unter der Hausthüre, als auf einmal das innere Gesicht: „Ich bin ich“ wie ein Blitzstral vom Himmel vor mich fuhr und seitdem leuchtend stehen blieb. Da hatte mein Ich zum ersten Male sich selbst gesehen und auf ewig.“ Wie viele Männer, welche die Bedeutung eines Ich kaum ahnen, werden von diesem Knaben übertroffen! Gerne denken wir hier an die grosse Rolle, welche das Ich gerade in der Kunst des Humors spielt, die Subjektivität, welche einer Welt gegenübertritt und sie umspannen will. Auch an Richter's Scherz wollen wir denken, wenn er daran erinnert, dass der Britte selbst in der Mitte des Satzes sein Ich gross schreibt, der Deutsche aber überall versteckt und ihm Alles lieber ist, als er selbst, er lieber „wir“ sagt als „Ich“. Jean Paul wagte zuerst „Ich“ zu sprechen und mit unver-schleiertem Ich vor seine Zeit zu treten. Fichte's Theorie vom Ich machte der Dichter zur That und Wirklichkeit.

Fichte hatte nur dem Ich, dem selbstbewussten Geiste wahre Existenz zugeschrieben und behauptet: was ausser mir ist, das Nichtich, die Welt der Sinne scheine nur zu existiren. So aufgefasst, versinkt die Welt der Erscheinungen um mich her, wie auf

einen Zauberschlag; nur Ich bleibe, nur Ich existire, der von den Banden der Materie befreite Geist. Ein Monarch sprach einst: „Der Staat bin Ich.“ So sprach jetzt die Menschheit durch den Mund des Philosophen: „Die Welt bin Ich!“ Darauf hin durfte es wol der Dichter wagen und sprechen: Ich! —

Richter's geistiger Geburts- oder Erziehungsort war Joditz, wohin der Vater als Pfarrer 1765 berufen worden war und leider einen pedantischen Lehrplan mit sich nahm, an dem er — streng und gemessen wie die Väter Goethe's und Schiller's — unerbittlich festhielt. Sieben Stunden mussten die Söhne im Winter sitzen und auswendig lernen; wie sehnten sie sich da nach dem Frühling und der verbotenen freien Natur!

Diese Sehnsucht verstieg sich bis zu einer ersten Liebe! Ein blauäugiges Bauernmädchen von schlanker Gestalt, eirundem Gesicht, einigen Blatternarben, „aber mit den tausend Zügen, welche eben wie Zauberkreise das Herz gefangen nehmen!“ Auguste hiess die Glückliche, über die leider die Literarhistoriker noch keine dicken Bände geschrieben haben, nicht einmal zur Jubelfeier ihres Romeo!

Wenn sie Abends ihre Weidekühe nach Hause trieb, die Paul am unvergesslichen Glockengeläute erkannte, kletterte er auf die Hofmauer, sie zu sehen und heranzuwinken, und lief dann wieder herab an den Thorweg, an das Sprachgitter, um durch eine Spalte hinaus die Hand zu bringen — mehr durfte von den Kindern nicht aus dem Hofe — und ihr süsse Bissen zu geben. Die Sonntage, wie er sagt, recht eigentlich für Pfarrer und Pfarrerkinder geschaffen, waren seine Festtage; da durfte er aus dem Pfarrgarten Rosen für das Kanzelpult holen und in der Kirche seine schöne Hirtin sehen! Er sagt gelegentlich, der Dichter bleibe immer Jüngling, immer berauscht und immer verliebt Die Hirtin hatte viele Nachfolgerinnen, wirkliche und auch geträumte, in einer Zeit, welche bekanntlich selbst für die noch unbekannte Geliebte schwärmen zu müssen glaubte. Nur wenn der Vater verreist war, konnte er — endlich freigelassen — den Schmetterlingen nachjagen und später, einmal die Woche, nach Hof gehen, um von den unterstützenden Grossältern Geld und Lebensmittel zu holen. Während der junge Goethe einen Kaiser krönen sah, war des Knaben Paul reichste Erinnerung — er durfte ja nicht einmal die Schule besuchen —

der Jahrmarkt zu Hof. Die Staël nannte ihn einen Kleinstädter; doch hatte er Sinn für das Höchste.

Staunt Ihr, wenn diese Knabenseele von tiefer Sehnsucht erfüllt wurde, die Mannesseele von ihr erfüllt blieb? wenn dieser Knabe frühe in sich versank und seinen Träumen lebte? wenn er sich von da allein am poetischsten fühlte; und selbst Bücher sein Dasein zu stören vermochten? wenn er, der die Menschen, die ihm verwehrten, nur von Ferne sah, sie ohne Ausnahme gut glaubte, ohne Ausnahme liebte? Um so schmerzlicher mussten ihn später die ersten Enttäuschungen berühren! —

Mochte er sich auch aus den vom Vater gezogenen Schranken hinaussehen, es ist nur menschlich, wenn er sie endlich fast lieb gewann; er bekam eine Neigung zum Häuslichen, zum Stilleben, zum geistigen Nestmachen. Er pries als Knabe die Schwalben glücklich, weil sie in ihrem ummauerten Neste so heimlich sitzen.

Die einzige Kunst, die sich in dem so — innerlich lebenden Knaben entwickeln konnte und die „gerade in Seelen einzieht, vor denen — wie vor dem singenlernenden Vogel im Käfig — die Aussenwelt verhangen wird“, war die Tonkunst. Julian Schmidt wirft Richter vor, dass er auch in dieser Kunst die Schule, den Rhythmus und das Mass geflohen habe, vergisst aber, dass der eigenthümliche Vater es war, der ihn weder Taste noch Note lehren wollte. Den grossen, wenn auch fragmentarischen Musiker, der in Richter's Seele lag, verrathen alle seine Werke, die sämmtlich einen mehr musikalischen als plastischen Charakter tragen, die Welt in symfonischen Gegensätzen abspiegeln, die Gefühle wie Tonwellen steigen, anschwellen und sinken lassen. Wer müsste hier nicht an den geistigen Zwilling Bruder des Dichters, an den Humoristen im Reiche der Töne, an den grossen Zeitgenossen Beethoven denken? —

Der Mann schrieb später: „Wenn mich eine Empfindung ergreift, dass ich sie darstellen will, so dringt sie nicht nach Worten, sondern nach Tönen, und ich will auf dem Klavier sie aussprechen.“ — „Nichts erschöpft und rührt mich mehr, als das Fantasiren auf dem Klavier. Ich könnte mich todtfantasiren. Alle untergesunkenen Geister und Gefühle steigen herauf — meine Hand und mein Auge und Herz wissen keine Gränze; endlich schliess' ich mit einigen

ewig wiederkehrenden, aber zu allmächtigen Tönen. Man kann wol satt werden, Musik zu hören, aber nicht zu machen, und jeder Musiker könnte sich wie eine Nachtigall todt schmettern.“ So spielte er oft unter strömenden heissen Thränen und gesteht: „In mir nimmt jährlich das Zerfliessen zu bei Musik und Dichtkunst und Liebe.“

Wir haben hier eine entschieden romantisch angelegte Natur vor uns, aber nicht im Sinne der romantischen Schule, die nach der geheimnissvollen blauen Blume in den staubigen Chroniken des Mittelalters suchte; Richter war ein Romantiker mitten in der modernen Welt, unter der er zwar zuweilen wie ein Don Quixotte des Ideals erscheinen musste, die er aber doch liebte und verstand. Weder Goethe noch Schiller wandte sich so energisch wie er dem modernen Leben zu und goss über dasselbe einen solchen Goldstrom der Poesie, dass er — wie Beethoven in der Musik — als der eigentliche Schöpfer des modernen Ideals in der Poesie bezeichnet werden muss. Nicht blos die Humoristen — bis auf den Sonderling Bogumil Golz, Hermann Presber, Jakob Corvinus — das ganze junge Deutschland mit seinem flatternden Style, der von unseren weiblichen Schriftstellern gekämpfte Befreiungskrieg des Gefühles, die Dorfgeschichte mit ihrer Poesie des Kleinen, der moderne Roman, wenn er über sein „Soll und Haben“ Rede steht, sie alle nennen den Knaben im Pfarrhause zu Joditz ihren Vater. —

Derselbe war ernst, weil er ahnte, wie bald er aus dem wogenden Meere der Fantasie auf die begränzte und begränzende feste Küste der Wirklichkeit treten sollte, und nach einem grösseren, schöneren Lande seufzte. Selbst bei den Festen der Familie, beim Aufleuchten des Christbaumes überschlich ihn Trauer und blieb ihm durch sein ganzes Leben als ein Wehgefühl der Vergleichung zwischen dem männlichen Herbste der Wirklichkeit und dem kindlichen Frühling, in welchem noch dicht aus dem Stamme der Wirklichkeit die Blüten des Ideals ohne Umwege von Blättern und Aesten wachsen!

Mit dem zwölften Jahr endet dieser erste entscheidende Lebensabschnitt des Dichters. Er nahm in seine neue Heimath — Schwarzenbach an der Saale, wohin sein Vater als Pfarrer berufen wurde — nur eine wehmüthige Erinnerung an seine erste stumme

Liebe mit und konnte nie der Herde Glocke hören, ohne tief gerührt zu sein. Es gemahnte ihn wie ein Ton aus ferner Kindheit.

Wir nannten unsern Dichter der Jugend auch einen der Jugend der Natur, des Frühlings. Wird dies aber nicht bestritten? nicht bestritten die Gabe, die Natur überhaupt schildern zu können? —

Julian Schmidt sagt: „Die Natur empfing er (Richter) nicht aus unmittelbarer Anschauung, sondern nur aus der Sehnsucht und aus der Beschreibung, und wen der Schimmer der Farben nicht blendet, wird in seinen landschaftlichen Schilderungen leicht herauserkennen, dass ihm kein bestimmtes Bild, sondern nur eine unklare Stimmung vorschwebte. Die Natur hat bei ihm nur Gefühle, keine Fysiognomie.“

Was die gerügte Sehnsucht betrifft, so wissen wir von ihr, dass gerade sie die Landschaftspoesie erst weckt. Die Alten, welche eine schöne Natur besaßen und sich eins mit ihr fühlten, hatten keine Landschaftsmalerei, weil keine Sehnsucht. Die Landschaft ist nicht ohne perspektivische Tiefe, und die Tiefe wieder nicht ohne Sehnsucht in die Ferne. Blaue Berge regten die Fantasie des Kindes an und führten es mit sich; aber deshalb dürfen wir doch nicht so unbedingt annehmen, unser Knabe, der ja auf dem Lande aufwuchs, habe die Natur nur aus der Beschreibung gekannt; wir wissen vielmehr, dass er „von je mit der Natur gelebt, in seinen früheren Jahren oft halbe Tage im Freien zugebracht, Welle und Luft, Land und Wasser, ja jede Blattwindung und Halmstellung liebevoll beobachtet, das Grösste und das Kleinste, und zu seiner Erinnerung immer Alles aufgeschrieben habe.“

Richter, den Varnhagen mit Recht einen Meister der Landschaft nennt — und wer stimmte ihm nicht bei, wenn er nur die Borromäischen Inseln oder die Reise nach der Insel Ischia (im Titan), das Gemälde des von ihm nie geschauten und doch mit geistigem Auge erfassten Südens gelesen hat? — sagte treffend *): „Um eine Gegend dichterich aufzufassen, dürfe der Dichter nicht bei ihr anfangen, sondern er müsse die Brust eines Menschen zur camera obscura machen und in dieser die Gegend anschauen, dann werde sie gewiss von lebendiger Wirkung sein; nichts aber sei

*) Varnhagen, Denkwürdigkeiten, Mannheim 1838, Bd. 3, S. 74.

todter, als wenn der sich neugierig umsehende Reisende nur den sinnlichen Stoff als solchen erzähle und beschreibe.“

Mit Recht — die Grenzen der Landschaftsmalerei und Landschaftspoesie wohl fühlend — machte er weniger das Sein als das Werden der Natur zu seinem Stoffe, ihr Leben, ihre ewig wechselnden Schauspiele; er ist ein Stimmungsmaler wie Lessing und erinnert uns wieder an Schirmer und Preller, an die Meister der historischen Landschaft, welche die Bibel, die Odyssee in die Natur hinaustrugen, wenn wir sehen, wie er den Helden seiner Dichtung und die ihn umgebende Natur auf Einen Grundton stimmt, diese mitwirken, das Empfinden des Helden begleiten lässt, wie ein Riesenorchester, das die Stimme des Menschen trägt und widerspiegelt.

Wie ruft er im „Titan“ der Natur zu? „Hohe Natur! wenn wir dich sehen und lieben, so lieben wir unsere Menschen wärmer, und wenn wir sie betrauern oder vergessen müssen, so bleibst du bei uns und ruhest vor dem nassen Auge wie ein grünendes abendrothes Gebirge. Ach, vor der Seele, vor welcher der Morgenthau der Ideale sich zum grauen kalten Landregen entfärbt hat — und vor dem Herzen, dem auf den unterirdischen Gängen dieses Lebens die Menschen nur noch wie dürre gekrümmte Mumien auf Stäben in Katakomben begegnen — und vor dem Auge, das verarmt und verlassen ist, und das kein Mensch mehr erfreuen will — und vor dem stolzen Göttersohne, den sein Unglaube und seine einsame menschenleere Brust an einen ewigen unverrückten Schmerz anschmieden, — — vor allen diesen bleibst du erquickende Natur mit deinen Blumen und Gebirgen und Katarakten treu und tröstend stehen.“

So preist der Sänger der Natur diese seine Muse, die ihn in ihre tiefste Seele blicken liess. —

Wenn er in der Taschenbibliothek des Pagenhofmeisters Aubin dringend empfiehlt, Auszüge zu machen, aus jedem Buche den Spiritus abzuziehen, so befolgte er selbst diesen Rath schon als Jüngling zu Schwarzenbach und begann dort jene ihm eigenthümliche Art, alles Gelesene von Bedeutung und aus allen Weltgegenden der Wissenschaft in Notizbüchern festzuhalten. Aus ihnen schöpfte er jene zahllosen Anspielungen, die ihn so gelehrt erscheinen

lassen, und von denen Goethe sagt? „man übe seinen eigenen Witz, wenn man den räthselvollen geistreich verschlungenen Styl voll Arabesken auflöst“; er durfte nur bei seinen Arbeiten diesen oder jenen Zettelkasten ziehen, und schnell kopulirte sein Witz, noch schneller als der Schmid von Gretna-Green, die entlegensten Punkte. Er hat Recht: es hat kein Schriftsteller so oft wie er die Wörtchen „wie“ und „gleich“ geschrieben. Er zeichnete sich Bilder, namentlich aus der Natur auf, noch ehe er ihre Verwendung kannte. In einem Tagebuche schreibt er: „Bienen besuchen Lindenblüten noch im Mondschein. Eine solche Stelle zog als eine poetische Schönheit, als eine poetische Entzückung in mich ein, ob ich gleich noch nicht wusste, wo sie zu gebrauchen.“ Es beruht auf der von ihm geschauten Harmonie des All's, dass er Geist und Natur in ewigen Gleichnissen verknüpft sah, und diese Harmonie war wieder theils Same, theils Frucht des Humors. Trotz seiner zahlreichen Werke hatte er, als er starb, nicht den dritten Theil seiner Auszüge erschöpft gehabt.

— — — — —
 Kaum hatte er — 1779 — das Gymnasium in Hof bezogen, als sein Vater starb und die Familie in drückender Armuth zurückliess.

Wenn Richter dafür, wie Börne sagt, ein Dichter der Armen wurde, so bestätigt er es selbst und ruft in seiner Lebensbeschreibung der Armuth ein Willkommen zu: „Reichthum lastet mehr das Talent als Armuth — unter Goldbergen und Thronen liegt vielleicht mancher geistige Riese begraben.“

Ja, er war ein Dichter der Niedergeborenen, ein Apostel der Armen; nur wusste er leider nicht in ihrer Sprache zu reden oder warf seine Goldperlen des Trostes, seine Christusworte der Liebe unter gelehrten Flitter und fremdartigen Bilderprunk. Wie rührend schildert er aber, er, der erste deutsche sozialistische Dichter im guten Sinne des Wortes, z. B. die arme Mutter aus dem Volke, die erst wahrhaft zeigt, was Mutterliebe ist, die für ihr Kind bettelt, es bei der Arbeit auf den Rücken trägt, Kien- und Leseholz weit schleppt und den erbettelten oder mühsam erworbenen Kreuzer, des eigenen Hungers vergessend, hinlegt — für die Heilung des kranken Wurmes!

Immer dichtet er zum Troste der Bedrängten und will es ihnen mit tausend Wendungen in die Seele flössen, dass eine beschränkte äussere Lage ein stilles inneres Glück nicht ausschliesse. Dass sich doch Einer hinsetzte und aus seinen Werken ein Büchlein für das Volk auszöge, damit es seinen besten Freund und seinen reichsten Trost auch kennen lernte!

Es kennzeichnet die Reformbewegung, welche in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts den besten Theil der deutschen Fürsten und des deutschen Adels ergriff, dass der Dichter der Armen der Liebling der Reichen werden konnte. Sie weinten mit ihm! Wir gedenken dieser Thränen lieber als der Zeit, in der sie wieder gefroren.

Weil Richter aus der dürftigsten Lage — selbst Schiller's Kindheit und Jugend war noch sorgenfrei dagegen — emporwuchs, lernte er das Volk, das eigentliche Volk kennen wie keiner unserer Klassiker und stellte es mit einer Treue, einer Innigkeit dar, in der nur Pestalozzi mit ihm verglichen werden kann. Zu Varnhagen sagte er — 1808 — geradezu, der moderne Dichter müsse sich an das Volk halten, nicht an die verdorbenen höheren Stände; doch geisselte er auch die Schwächen der unteren, ihren ängstlichen und filiströsen Sinn. Die Stadt „Krähwinkel“ erfand er — oder besser gesagt — taufte er.

Und wie kannte er gerade das deutsche Volk, wie schildert er die ärmste letzte Schichte desselben in ihrer Gedrücktheit, in ihrem Kampfe mit der Noth des Tages, in ihrer Zurücksetzung und Ausschliessung von allen Vortheilen der Gesellschaft!

Auf sich zurückgewiesen, muss der Aermste Ersatz in der eigener Brust suchen.

Aber da spriesst plötzlich eine von Richter dichterisch entdeckte und geschilderte reiche Innerlichkeit, ein Seelenadel, eine kaum geahnte Hingebung an das, was es liebt, eine Kraft der Aufopferung aus dem Herzen unseres Volkes empor, die uns erschüttert, und wir begrüßen sie als eine Bürgschaft unvernichtbarer, zukunfts-voller Nationalität und wir rufen gerührt und begeistert:

„Deutsches Volk! wir sind deine Kinder!“

Frühe hatte sich Richter der Liebe gelobt, nicht blos der zum Weibe, die er in ihrer höchsten reinsten Weise auffasste, sondern

der zu der ganzen Gattung. Ihr werden wir ihn eine ganze Lebenskraft widmen sehen — bis an das Ende der Tage — und seines schönen und doch schlichten Wortes dabei gedenken: „Ein Dichter, der zu erfreuen glauben darf, sollte alle Bequemlichkeiten, deren Opfer seinen Schöpferkräften nichts entziehen, verschmähen und gerne entbehren, um vielleicht ein Jahrhundert und ein ganzes Volk zu erfreuen. Bricht man sich doch Freuden ab, um kleine an einige Arme auszutheilen, warum nicht noch vielmehr, um grössere an mehrere zu geben und in die Länge zu beglücken.“

Heil dem Dichter, dem Künstler Heil, der seine Aufgabe so hoch erfasst, der nicht mit einem angeblichen Dichterfluche kokettirt, ein eingebildetes grosses Leid auf den Markt trägt — in Goldschnitt — sondern eine Thräne auf das Leid seines Volkes fallen lässt und höher als alle Kränze des Ruhmes eine gehobene Stimmung der Gattung hält, mit der er Mensch ist unter Menschen!

Der Dichter der Kindheit, der Jugend, des Frühlings, der reinsten Liebe, war auch der begeistertste der Freundschaft. Wenn Schiller in „Don Karlos“ sie zu verherrlichen scheint, so ordnet er sie doch gleichzeitig einer Idee, der Freiheit unter. Die reine, um ihrer selbst willen entstehende, die Herzen, nicht blos die Köpfe verbindende Freundschaft pries Richter und damit wieder nur ein Stück seines eigensten Lebens. In Hof gewann er sich die ersten Freunde, Studien für seine künftigen Romane. Hermann (aus Hof) war der Sohn eines armen Zeugmachers, der studirte, aber gleichzeitig seine jüngeren Geschwister pflegen und täglich eine bestimmte Menge schafwollenen Garnes abspulen musste.

Bei diesem Vorbilde aufopfernder Hingabe an die Wissenschaft gelobte sich auch unser Held, der Wissenschaft zu dienen, begann kleine Abhandlungen und legte Hefte: „Uebungen im Denken“ an, die schon seinen künftigen Styl verrathen, wie folgende Proben bestätigen:

„Unsere Schwachheiten entdecken wir Demjenigen nicht, von dem wir glauben, er selbst habe keine; daher hat das Genie die grösste Freundschaft gegen diejenigen, die in Ansehung des Verstandes weit unter ihm stehen.“

„Lass dem Unwissenden einen Irrthum, von dem er sich zu überzeugen vermag, und dringe ihm keine Wahrheit auf, die er

nicht einsieht. Schenke ihm einen leichten Irrthum und quäle ihn nicht mit schweren Arbeiten. Ermesse die Güte seiner geglaubten Sätze nicht nach den Beweisen derselben, sondern nach ihren guten und bösen Folgen.“

„Schriften, deren Verfasser gedacht hat, gefallen uns, aber diejenigen gefallen uns noch mehr, wo er uns denken lässt. Darum liest man so gerne witzige Sachen, darum gibt es so Wenige, die abstrakte Schriften mit Vergnügen lesen.“

„Es gefällt Jedem, wenn ein Schriftsteller bescheiden ist, wenn ein Genie sagt, dass es keines sei; sonst wird unsere Eigenliebe zu sehr beleidigt. Wenn Jemand von sich sagt, dass er gross sei, so ist es eben so viel, als wenn er sagte, dass wir klein sind.

„Hippel wollte aus der Art, Geschenke zu geben, den Charakter eines Menschen auf ein Haar treffen. Ich setze hinzu, man kann einen Menschen noch besser aus der Art kennen lernen, wie er Geschenke annimmt. Es ist der Augenblick, wo der Mensch ohne Larve ist. Wir haben Mühe, da unsere Bösartigkeit zu verbergen, wo uns der Andere geschwind mit seiner Güte überrascht. Weil dem Menschen die Verstellung nicht natürlich ist, so vergisst er sie oft in der Geschwindigkeit, oder vereitelt wenigstens den Nutzen einer Verstellung durch den Zwang, mit welchem er sie annimmt. Wie den Bösen, so überraschen unsere Wolthaten auch den Tugendhaften; sie stellen uns die unbedeckten Reize seines Herzens dar, und zeigen die Ausbrüche seiner Aufrichtigkeit und seines Gefüls ohne das Gewand des Wolstandes und der Zurückhaltung.“

„Der ist unfehlbar der grösste Menschenfreund, der mit wenigen Menschen umgeht, deren Herz aber seine Liebe fordert, deren Unglück sein Mitleid erregt. Man wird nur gegen den Menschen gleichgültig, wenn man ihn oft und nicht recht sieht, wenn man mit Vielen umgeht, ohne mit Einem recht bekannt zu sein: — man erstickt das Mitleid, wenn man täglich Gelegenheit hat, es zu äussern, und nicht Kräfte genug, es zu befriedigen. Es wird endlich abgehärtet, wenn es immer Unglückliche sieht. Darum glaube ich, hat man in grossen Städten nicht die Menschenliebe, die der Bewohner des einsamen Dorfes fühlt. Und vielleicht haben aus eben der Ursache die Könige weniger Mitleid, weil sie immer ein Haufe von Menschen umgibt, die sie nicht interessiren, ja, die ihren Begriff von der

Würde des Menschen herabstimmen. Vielleicht wäre das wol auch ein Grund, warum Frauen mehr Menschenliebe haben, als Männer; sie kennen weniger Menschen, aber die wenigen recht. Deshalb sind wir auch in der Jugend so menschenfreundlich, weil wir noch wenige Menschen kennen.“ — —

Mit ziemlich leeren Taschen, und daher zu der Hoffnung doppelt berechtigt, ein Schriftsteller der Deutschen zu werden, brach Richter 1781 nach Leipzig auf, zunächst um Theologie zu studiren, von Privatstunden zu leben und sich später von Leipzig aus, das seit Gellert die ganze Welt mit Hauslehrern versah, gelegentlich auch als einen solchen Ausfuhrartikel versenden zu lassen.

Am 19. Mai kam er in Leipzig an, aber nur, um bald enttäuscht zu werden. Den Verlust der Berge in dieser neuen flachen Gegend ersetzte wenigstens die Freundschaft, als auch Adam von Oerthel dieselbe Hochschule, dasselbe Haus bezog; aber ja jeder Versuch, Zöglinge zu finden, fehlschlug, war er dem bittersten Mangel preisgegeben. Vielleicht war es ihm ein Trost, wenigstens geistig frei sein und seinen Wünschen leben zu können; er gab die Theologie auf, griff wieder zu seinem Hippel, dessen „Lebensläufe“ ihm schon in Hof in die Hände gefallen waren und vertiefte sich in Rousseau, in die englischen Satyriker und Humoristen. Die antiken Schriftsteller gewannen nie seine Neigung; auf der Hochschule las er etwa Seneca und Cicero; er hielt das Studium der Alten für überflüssig — sehr bedeutsam unsern Klassikern gegenüber — und glaubte, man fände für die jungen Seelen in allen neueren Literaturen gleich gesunde Nahrung und in der orientalischen, für die auch der spätere Goethe im „westöstlichen Divan“ zu schwärmen begann, noch bessere. Etwas Orientalisches, was schon Goethe hervorhob, wenn er sagte, „Jean Paul käme den Dichtern des Orients am nächsten“ — liegt in dem Reichthum seiner Bilder, den Börne mit dem geistreichen Worte vertheidigt: „Weil er so viel Gold besass, als Andere Zinn, hat man als Prunksucht getadelt, dass er täglich aus goldenen Gefässen ass und trank.“

Gottschall bezeichnet Richter — Goethe und Schiller gegenüber — als den Antipoden der antiken Bildung, die das Zurückgehen des Subjekts in seine eigene Tiefe, die den Humor nicht kannte. Die antike Bildung habe auf die Form unserer Dichtung

befruchtend eingewirkt, wäre aber doch ein „fremdes Reis“ geblieben. Mehr als einmal entfernten sich Goethe und Schiller von deutschem Stoffe und Geiste, und versuchten bald die Sage der Iphigenia, bald das alte, missverstandene Fatum neuzubeleben. Was soll uns aber Zehuba? Dem gegenüber blieb Richter deutsch und modern, ja in solchem Masse, dass er für die bildende Künste und namentlich für die der Antike eigene Plastik fast keinen Sinn besass, wenn er schon — enthusiastisch wie er war — nach dem Besuche der Antikensammlung zu Dresden meinte, es würden künftig, wenn er über grosse Gegenstände schreibe, diese Götter — die verpönten Griechenlands — vor ihn treten und ihm das Gesetz der Schönheit geben. Der ästhetische Jakobiner in ihm warf dieses Gesetz ausser ihm bald wieder ab und proklamierte die Freiheit des Genius.

Da er mit der Armuth kämpfte, und ihr daheim auch die Familie erlag, welche in der kleinen Stadt Hof lieblos behandelt wurde, fiel er auf das seltsamste, in Leipzig freilich naheliegende Mittel, sich Geld zu erwerben. Er beschloss ein Buch zu schreiben. Erst nach einem Jahre — so langsam arbeitete er damals — lag ein Werkchen von zwölf Bogen vor ihm. Erst neunzehn Jahre alt, trat er als Satyriker auf, 1782. Die Satyre beruht auf demselben Gegensatze, der sich durch alle Werke unseres Dichters zieht, auf dem von Ideal und Wirklichkeit; nur hält der jugendliche Dichter hier der Welt das Ideal erregt und zürnend entgegen; er will sie strafen und gewaltsam zum Guten aufstacheln. Die zehn Gesetze, welche der Humorist seiner Zeit mit liebevollem Worte in die Seele zu träufeln sucht, zerschmettert der Satyriker, wenn er von seiner Höhe herabsteigt und die Menge um ein goldenes Kalb tanzen sieht.

Man staunt, dass Jean Paul als ein Jüngling Satyren schreiben konnte. Mit Unrecht. Der Mann, der in die Herzen tiefer zu schauen beginnt, wird täglich milder. Gerade der reine und ungestüme Jüngling, der sein Ideal ganz verkörpert sehen will und sich selbst zu rücksichtslosem, aufopferndem Dienste bereit weiss, wird im Urtheile über die Wirklichkeit herber und schärfer sein. Er wird sich erst zur Milde durchkämpfen müssen. —

Buchhändler Voss in Berlin, Hippel's Verleger, übernahm die „grönländischen Prozesse“ und selbst ein zweites Bändchen derselben, das aber schwächer ausfiel.

Es wird uns aus dieser Zeit erzählt, dass Richter, der sich ohne Zopf, bloßen Halses, ohne Hosenträger trug, sowol in Leipzig, als auch in Hof, wohin er gereist war, um in der Heimat als gedruckter Schriftsteller bewundert zu werden, durch seine Kleidung Anstoss erregte, daheim sogar tiefes Erstaunen; denn da standen die Zöpfe noch in voller Blüte. Mundt bemerkt witzig: Man sieht es dem Nachlässigen seiner Romane an, dass der Verfasser keine Hosenträger hatte!

Sein Glück war von kurzer Dauer. Die Satyren kamen als Krebse, deren Scheren Niemand erlegen war, wieder zurück, und der Verleger lehnte die Uebernahme eines neuen satyrischen Werkes: „Auswahl aus den Teufelspapieren“, 1782 geschrieben, ab. Er klopfte bei verschiedenen Buchhändlern an und oft originell genug. So übergab er Hartknoch, dem Verleger Herder's, folgendes Schreiben: „Wenn Sie diesen Brief werden durchgelesen haben, wird Ihnen der Ueberbringer desselben ein Packet Satyren überreichen. Ich hätte dieses, anstatt schriftlich, auch mündlich sagen können; aber Niemand ist unfähiger als ich, aus dem Stegreife oder vom Blatte zu reden. Sie können meine Unfähigkeit daraus abnehmen, weil ich meinen Brief geschrieben, ungeachtet ich doch der Ueberbringer desselben bin, der jetzt mit einem sehr einfältigen Gesichte vor Ihnen steht.“ Hartknoch liess ihn leider stehen.

Seine Schulden zwangen ihn nun zum einzigen Abenteuer seines Lebens. Mit falschem Zopfe und Namen entfloh er aus Leipzig.

Wir treffen ihn bei seiner Mutter in Hof wieder. Nicht nur der Speisewirth von Leipzig, der dem falschen Zopfe nachgereist war und von den Brüdern Otto entschädigt wurde, auch — sein Unglück folgte ihm. Obwol seine Mutter in tiefem Elend schmachtete, ein Bruder verdarb, ein anderer in das Wasser sprang, um der Mutter eine Last abzunehmen, hielt er an der Hoffnung, ein Dichter zu werden, fest und schrieb unter dem Toben der zahlreichen Familie, unter dem Anhören täglicher Klage.

1817 schreibt er in das Tagebuch: „Wenn ich einen solchen Menschen gesehen hätte, wie ich war in Hof, mit der Lust, Ertragung, Uneigennützigkeit, ich hätt' ihn sehr geliebt.“

Der Jünger wandte sich an die Meister, an Wieland und Herder, von dem er hoffte, er werde auch für ihn ein Menschengesicht haben. „Mir that es allezeit wohl, wenn ich die Sonne mit einem menschlichen Gesichte im Kalender gemalt sah; diese Art von Menschwerdung milderte ihren Glanz und brachte sie den Menschen näher.“ Keiner von Beiden würdigte damals den Jüngeren, der sie bald überflügeln sollte, einer Antwort.

1787 übernahm er eine Erzieherstelle in Oerthel's Hause, voll Hoffnung, tiefe psychologische Blicke in die Kinder- und mittelbar in die Menschenseele zu werfen, aber mit dem Verluste seiner Freiheit und wachsender Melancholie: Schon 24 Jahre alt und noch nicht in Weimar!

Ein Paar Sternchen flimmern auf: Ein Buchhändler in Gera wagt es mit den Papieren des Teufels von „J. P. Hasus“, und ein zweiter Brief an Herder fällt in die Hände der Frau. Sie antwortet. Sie ist die erste der langen Reihe deutscher Frauen, die unserm Dichter mit Liebe, Verständniss, Bewunderung entgegenkamen, dem sinnigen Schilderer des weiblichen Herzens, der die Frauen schon dadurch gewinnen musste, dass er ihr Leben als eine einzige grosse Aufopferung, als ewige Hingabe darstellte.

Ueber die Gräber zweier Freunde, Oerthel und Hermann, hinweg, kehrt er in das Mutterhaus zurück, milder, in der Kleidung sorgfältiger. Er öffnet sich durch sein Klavierspiel Häuser, Herzen und ein so reiches Vertrauen, dass er in Schwarzenbach mit sechs Knaben und einem Mädchen eine Privatschule eröffnen kann.

Wie arm er aber ist, sehen wir aus einem Brieflein an Otto, in welchem er ihn um Unterstützung bittet, um bei seinem Schulamtsantritte doch mit dem gewöhnlichen Inventar versehen zu sein, das da in Stiefeln, Strümpfen, Schnupftüchern und einigen Kreuzern bestehe. Von diesen vier Artikeln fehle ihm blos 1, 2, 3, 4. So arm war der Mann, der mit überströmender Seele das alte schöne Wort aussprach: „Lasset die Kindlein zu mir kommen!“, für den das tägliche Unterrichten in den Anfangsgründen des Wissens eine Quelle der herrlichsten Gedanken war, der, in das Kinderauge sehend und der Thränen gedenkend, die es einst benetzen werden, von der Satyre Abschied nahm. „Die Leiden der ganzen Menschheit durchzuckten ihn“ — gesteht er — „und er hätte Keinem, der

ihr angehört, in den bitteren Kelch des Lebens noch den Gallentropfen der Satyre giessen können.“ Sein Dichterstab wies von nun an auf die Stelle hin, wo man durch die Wolken des Erdenhimmels den blauen Himmel sehen konnte.

Auf der Grenze der Satyre und der Erzählung stehen einige heitre Gattungsbilder. So Fälbel's Reise, in der ein pedantischer Schulrektor mit Primanern auszieht, um eine Gebirgsaussicht zu besuchen, aber unterwegs nur fortdoziert, die Schüler in lateinischem Schimpfen sich üben lässt, auf Landkarten geographischen Unterricht ertheilt und sie von der Natur nicht bloß abzieht, sondern nicht einmal das Ziel erreicht. In „Freudel's Klagelibel an seinen Dämon“ wird zu unserem homerischen Lachen erzählt, wie Freudel auf der Kanzel, die er zu einer Probepredigt bestiegen hat, während des stillen Vorgebets auf die Predigt vergisst, in Sinnen geräth und sich zuletzt, als er es zu seinem Entsetzen bemerkt, leise von der Kanzel herabschleicht, aber die Perrücke auf dem Pulte liegen lässt, die der Küster der Gemeinde unter allseitigem Erstaunen zeigt. Dies die Studienköpfe der künftigen Romane!

Der 15. November 1790 war ein Wendepunkt in Richter's Leben, der Geburtstag seines Humors. Er schreibt in seinem Tagebuche: „Wichtigster Abend meines Lebens! denn ich empfand den Gedanken des Todes. An jenem Abend drängte ich mich an mein künftiges Sterbebett durch dreissig Jahre hindurch, sah mich mit der hängenden Todtenhand, mit dem eingestürzten Krankengesicht, mit der Marmorwange, ich hörte meine Fantasien in der letzten Nacht.“ Er vergass den 15. November nie, empfand immer Grauen vor dem November und starb 35 Jahre später am 14. dieses Monats. Er gelobte sich an demselben Tage, sich ganz seinen Freunden zu widmen und Freude unter den Menschen zu verbreiten, den Kelch ohne Gift zu reichen. So entstand seine erste liebliche Idylle, ein Blatt aus seinem Herzen: „Leben des Schulmeisterlein Wuz in Auenthal.“ In der Idylle, in der Vollglück in der Beschränkung dargestellt werden soll, blieb er ein unerreichter Meister.

Sein erster grösserer Roman war die „unsichtbare Loge“ 1793, die er selbst eine geborene Ruine nannte, zuweilen fortzusetzen versprach, aber in den späteren Romanen wirklich fortgesetzt hat. Seine Werke bilden gleichsam Ein Werk und sind, um vollkommen

verstanden zu werden, in der Reihenfolge zu lesen, in der sie geschrieben wurden.

Mit dem erwähnten Werke gingen seine Lehrjahre, ging seine Armuth zu Ende. Er hatte es an Moritz, den bekannten Verfasser einer früher vielgelesenen Mythologie, gesandt, aber ohne Namen. Dieser meinte, Goethe oder Wieland halte ihn zum Besten, und rief zuletzt: „Das ist noch über Goethe.“ Begeistert schrieb er an den Zagenden, versprach ihm Ruhm, verschaffte ihm einen Verleger, sandte ihm hundert Dukaten und führte so einen tiefblauen Dichterblick über dem kleinen Hause in Hof herauf. Freudetrunken eilte der Sohn zu der Mutter und schüttete das Geld in ihren Schoß; sie weinte Thränen über den Geliebten und freute sich seiner Zukunft. Wann hätte das Herz einer Mutter Zeit, an die eigene zu denken?

Als diese Mutter später starb, fand er unter den Sachen der stillen Dulderin ein Büchlein: „Was ich ersponnen.“ Gerührt bricht der Sohn in die Worte aus: „Wenn ich alle Bücher der Erde wegwerfe, so lese ich doch, gute Mutter, Deines fort, worin alle Qualen Deiner Nächte stehen, und worin ich Dich in der Mitternacht mit der keuchenden siechen Brust den Faden Deines langen Lebens ziehen sehe.“ — —

Bis hierher glaubte ich Ihnen das Leben unsers Richter breiter vorführen zu müssen, weil er bis hierher eine bestimmte Entwicklung hat. Sie ist abgeschlossen. Er schreibt nun seinen Werther im „Hesperus“, bricht sich mit seinem „Quintus Fixlein“ die erste Bahn in weiteren Kreisen, gewinnt die Freundschaft jenes hochgebildeten Juden Emanuel (Osmund), dessen Schönheit und Geistesadel das Herz des Dichters für immer eroberte, — er ist das Vorbild seines „Emanuel“, — malt im „Siebenkäs“, dem Armenadvokaten, das köstlichste niederländische Genrebild, das unsere Literatur besitzt, legt sein Doppelwesen, das weiche, liebende und das schroffe, spottende, hier zuerst in zwei Charaktere auseinander, in Siebenkäs und Leibgeber, der — wörtlich — nur den Leib gibt zu dem Humor des Dichters, folgt der begeisterten Einladung einer Charlotte von Kalb nach Weimar, wird von Herder und Wieland mit Begeisterung, von Goethe und Schiller, den Vertretern der kaum gewonnenen klassischen Form, mit Kühle und Verwunderung aufgenommen,

tritt in „Kampanerthal“ für die Idee der Unsterblichkeit ein, knüpft und löst Bande mit weiblichen Titaniden jener Zeit, erregt einen ungewöhnlichen Enthusiasmus bei seinem Erscheinen in Berlin, vorzüglich von Seite der Frauen, selbst der Königin Luise — man trägt sogar Haare seines Pudels auf der Brust — und tritt dort, nachdem er zwei Karolinen heirathen wollte, mit einer dritten 1801 an den Altar, einer edlen, warmfühlenden, hochdenkenden Jungfrau, die das Glück seines Lebens begründete und nur den einen Schmerz durch ihn erfuhr, als Witwe an seinem Grabe stehen zu müssen.

Die Gatten lebten in Meiningen, Koburg, von 1804 an und für immer in Baireuth, wohin ihn das Heimweh, das blaue Fichtelgebirge und — damit die Kehrseite beim Humoristen nicht fehle — das Baireuther Bier zog, seine Hippokrene, die ihm in die Ferne selbst nachgesendet werden musste.

Dort steht sein Standbild.

Eine Reihe von dichterischen Werken liegt vor uns; gestatten Sie mir wenigstens das bezeichnendste und für die Zeit wichtigste hervorzuheben, den am Wendepunkte des Jahrhunderts erschienenen Hauptroman, das Werk von zehn Jahren, ich meine Friedrich Richter's „Titan“!

1820 schrieb er in sein Tagebuch: „Warum mag ich alles lieber von mir lesen jetzo als den Titan? — Die Idealität meines Inneren darin ergreift mich zu stark. — Die eigenste innerste Seele ist darin nachgeschaffen. — Ich bete im Titan das Heiligste an in meiner Brust.“

Er ist, worauf schon der Name „Titan“ hinweist, mit der Faustidee Goethe's zu vergleichen; auch an „Wilhem Meister“ werden wir erinnert.

Man mag die Form dieses Romans angreifen, er ist der Idee nach doch einer der gewaltigsten Romane unserer, ja aller Literatur. Indem der Dichter die geschilderten himmelstürmenden Naturen, das Titanengeschlecht, untergehen, dagegen seine Hauptgestalt geläutert zu innerer Harmonie und darauf gegründetem äusseren Glücke gelangen lässt, lehrt uns das Werk mit erhabenen Schlussworten, die freilich der Dichter selbst noch mehr hätte beobachten können, dass nur Thaten dem Leben Stärke geben, nur Mass ihm Halt und Reiz verleihe, und dass alle Jene zu

Grunde gehen, welche die Milchstrasse der Unendlichkeit und den Regenbogen der Fantasie zum Bogen ihrer Hand gebrauchen wollen, ohne je eine Saite darüber ziehen zu können.

Da tritt uns zunächst der Vater des modernen Weltschmerzes, die Profezeihung Byron's in Roquairol entgegen, — eine echt genial gezeichnete Gestalt der falschen, gewissenlosen Genialität, ein Sohn und ein Märtyrer des Jahrhunderts. Wie schildert ihn der Dichter selbst? „Frühe mit dem Genusse bekannt, in alle Wissenstiefen eingeführt, blasirt, von überreizter Fantasie, trug er frühe ein verkohltes Herz in seiner Brust. Wahrheiten und Empfindungen antizipirte er! Alle Zustände der Menschheit, alle Bewegungen der Freundschaft und Liebe durchging er früher im Gedichte als im Leben, früher in der Sommerseite der Poesie als der Wetterseite der Wirklichkeit! Unglücklich liebend warf er sich in wüste Zerstreuung und stellte dann wieder poetisch dar, was er bereute oder segnete! Sein Herz konnte die heiligsten Empfindungen nicht lassen; aber sie waren Schwelgereien oder Stärkungsmittel für ihn: gerade von der Höhe lief der Weg zu den Sümpfen abschüssiger! Er liebte nicht, aber er glaubte es, war bald Schwärmer, bald Libertin in der Liebe und durchlief Aether und Schlamm, schnell wechselnd, bis er beide vermischte. Er stürzte sich zuweilen absichtlich in Sünde und Moder, um sich durch die Wunde der Reue den Schwur der Rückkehr tiefer einzuschneiden.“ Ein Leben der That hätte ihn retten können; aber ein müssiges Dasein liess ihm Zeit, diesem Selbstzerstörungsprozesse zu fröhnen. „Ein Herz war in ihm, dessen Gefühl mehr lyrisches Gedicht als wahres, dichtes Wesen, unfähig, wahr, selbst unfähig, falsch zu sein, weil jede Wahrheit zu fast poetischer Darstellung ausartete und umgekehrt!“

Ruchlos tändelt er mit dem Sittengesetze und den Menschen, macht aus dem ganzen Leben ein poetisches Spiel und endet durch Selbstmord, indem er ein Spiel, die Tragödie seines Lebens, aufführt.

Dahin kam ein Geschlecht, das einseitig in der Poesie seine Erzieherin besass! Dahin komme das deutsche, hätte der Dichter rufen können, wenn es nicht einem einseitig ästhetischen

und fantastischen Wesen ein politisches an die Seite stellen, eine überströmende subjektive Kraft, der nicht ohne Gefahr alle Wege der Bethätigung abgeschnitten werden, durch Thaten im Dienste der Gesammtheit zu eigenem und fremdem Wohle erschöpfen darf. Weder Goethe noch Schiller hat einen modernen Charakter von solcher Tiefe geschaffen, wenn schon Goethe selbst nahe am Abgrunde desselben stand, und Schiller ihn im Karl Moor auch darzustellen versucht, aber nach der anderen verbotenen Richtung, in die Politik, verirren lässt. Der Roquairol, der bei Richter an verbrecherischen Empfindungen zu Grunde geht, endet bei Schiller in verbrecherischen Thaten. Beide hätte der Besitz eines — Vaterlandes gerettet.

Neben Roquairol steht Schoppe, der einseitige Humorist, das verkörperte, unendliche Ich, das thatlos mit der Welt und ihren Erscheinungen spielt, Alles zu einer Beute des Witzes macht und zuletzt — eine bittere Strafe der Selbstüberhebung — zu einer Beute des Witzes wird. Schoppe endet in Wahnsinn; die Ideen, mit denen das Ich hochmüthig Fangball schlug, überwuchern und vernichten den kleinen Tyrannen.

Albano hingegen, der Held, weiss die Wirklichkeit und das Ideal zu versöhnen, das Herz im Sturme des Lebens rein zu bewahren, thatkräftig in die gegebene Welt einzugreifen und doch die Begeisterung der Jugend in das Mannesleben hinüberzuretten; „kein Ideal darf ja aufgegeben werden, sonst erlischt das heilige Feuer des Lebens, und Gott stirbt ohne Auferstehung.“

Wie hier drei Männer, stellte Richter auch drei Frauen nebeneinander, um an ihrem Falle oder Siege seine Grundidee sichtbar werden zu lassen. Hier steht Liane, voll Sehnsucht nach dem Jenseits, engelhaft, aber auch kränklich, eine zweite Eleonore; — dort Linda, das moderne, starkgeistige Weib, schön, leidenschaftlich, eine Philosophin, eine Feindin der Ehe, von einem unweiblichen Freiheitssinne in den Untergang getrieben, wie bestimmt, um durch einen Selbstsüchtling wie Roquairol vernichtet zu werden. Beide liebte Albano, bis er endlich die Vorzüge beider — Milde und Kraft — in Idoine vereinigt findet und mit ihr zum ewigen Bunde tritt. Das hohe, edle Mass, die Selbstbeherrschung hat den Uebermuth und die Anarchie des Titanismus, einer falschen Genialität überlebt.

Linda lehnt ein grosses Thun ab und predigt ein grosses Leben: „Was grosse Thaten sind, das kenne ich gar nicht, ich kenne nur ein grosses Leben; denn jenen Aehnliches vermag jeder Sünder.“ Es ist wahr; aber ohne diese einzelnen grossen Thaten kommen wir auch zu keinem grossen Leben. — —

Wir wollen unser Auge nicht vor den Fehlern unsers Dichters verschliessen. Seine Charaktere sind oft richtiger entworfen als ausgeführt, mehr im Einzelnen gemalt, als im Grossen plastisch hingestellt, oft erdrückt von einer Masse einzelner lebenswahrer Seelenzüge, die wir nicht zu einem Bilde zusammenfassen können. Er ist wahrer, wenn man seine Charakteristik mit dem Mikroskop als von einer Höhe prüft.

Wir wissen auch recht gut, dass er im Baue der Handlung, in ihrer Durchführung nicht immer ein sicherer Meister war; am Besten gelingen ihm daher kleine Bilder; bei grossen Werken bleibt er entweder fragmentarisch oder verwickelt sich in einer kühn aufgebauten Maschinerie, für die er keine entsprechenden Zwecke besitzt; er weiss zu beginnen, aber schwer zu enden; er selbst gesteht, dass ihm des Thatsächlichen immer zu viel und der Reflexion zu wenig sei — im Gegensatze zu seinem Leser; er unterbricht sich, überreich wie er ist, jeden Augenblick mit Extrablättern, Extraseiten, Extrasilben, Schalttagen (wäre Fridrich Richter Gott, wir hätten ein ewiges Schaltjahr!), Blumenstücken, Zirkelbriefen, Nachschriften! Da ihm Alles wichtig ist, so verweilt er bald bei dem, bald bei jenem ohne Rücksicht auf das Ganze und scheint oft nur ungern zum Hauptstoffe zurückzukehren.

Das Bild seines Wesens kehrt auch in seiner Sprache, im kleinsten Satze wieder. Neben vollendeten Aussprüchen, stylistisch meisterhaften Streckversen, neben wahren Bereicherungen deutscher Sprache und Sprachgewalt laufen wieder ganze Perioden mit dem Zettelkastenstyle auf dem Rücken.

So schien er für Jene, die seine Erscheinung nicht tiefer fassten, die von Schiller, Goethe und vor Allem von Lessing gepredigte und geschaffene Form zu bedrohen und in den Tempel reiner, klassischer Schönheit eine wilde Herostratflamme zu werfen.

Wie kommt es aber, dass wir einen oft so unkünstlerisch

schaffenden Geist unter die höchsten Kunstgenien, unter die Klassiker Deutschlands, ja der Welt aufnehmen können?

Es kommt daher, weil er nicht bloß Ideen in schöne Formen hüllte, die Weltanschauung eines Volkes — wie Goethe — in klassischen Werken niederlegte, nicht bloß neue, weltbewegende Mächte, die Freiheit — wie Schiller — in die Kunst einführte; es geschah, weil er eine ganze neue Weltanschauung schuf. Das ist seine unsterbliche That!

Vilmar mag die Humoristik immerhin die untergeordnetste Form der poetischen Darstellung nennen; er beweist damit nur, dass er den Humor, den Ritter mit der lächelnden Thräne im Wappen, nicht versteht, nicht in dessen tiefsten Bedeutung erfasst, mit guter Laune oder der spielenden Ironie der Romantiker verwechselt hat.

Wenn wir vom Schönen ausgehen, so steigen wir in seinen grössten Schöpfungen die Höhe des Tragischen hinan. Wenn wir das Hässliche überwinden, durch das Fegefeuer der Kunst jagen, gewinnen wir das Komische*).

Dass sich Tragisches und Komisches vermitteln lassen müsse, ahnte schon Sokrates bei Platon, wenn er behauptet, der geniale Künstler sei zu Beidem gleichbegabt.

Es ist nicht ohne tiefe Bedeutung, dass die Tragödie wie die Komödie demselben Gotte geweiht war. Der Kultus des Dionysos hatte seine ernste, wie seine heitere Seite. Die ernste bestand in der Trauer um das Los des herrlichen, aber von den Mächten des Schicksals verfolgten und ihnen erliegenden Gottes; wir erkennen in ihm das Symbol der vom Winter getödteten Naturkraft und in seinem Los wie im Bilde das Los alles Vergänglichen. Das heitere Fest desselben Gottes war hingegen der Freude über das Wiedererwachen des scheinodten Dionysos im jungen Frühlinge geweiht und versöhnte wieder mit den strengen Mächten des Schicksals.

Das Tragische wie das Komische sind nur einseitige Auffassungen des Lebens, wie schon diese Mythe von Dionysos andeutet; die volle Wahrheit hat nur die vermittelte, die Weltanschauung des Humors. Carriere sagt: „Für ein göttliches Auge ist unser ganzes Treiben eine grossartige Komödie.“ Ich glaube vielmehr, man

*) S. „Vorschule der Aesthetik“ Bd. I. S. 108.

könne die Welt nicht mit göttlichem Auge betrachten, ohne Humorist zu werden. Der Tragiker stellt menschliche Grösse, der Komiker menschliche Nichtigkeit dar; der Humorist hebt diese Einseitigkeit auf. Er allein weiss, dass Alles von zwei Seiten angesehen werden kann, — einer hellen, einer dunkeln, — und vereinigt diese doppelte Betrachtungsweise. Alexander der Grosse ist ein Held; aber das hindert nicht, dass seine irdischen Reste ein Spundloch verstopfen. Vor dem Auge des Humoristen wird der grösste Mensch klein; denn er verschwindet ihm im Universum. Dagegen nimmt er noch das Kleinste liebend an die Brust; denn er ahnt dessen universellen Gehalt. Daher kann der Humorist herb erscheinen, wenn er mit der Strenge des Tragikers weltliche Grösse demüthiget und in den Staub wirft, ja Riesen belächelt und Vergänglichkeit als das Los alles Schönen bezeichnet; daher kann der Humorist gleichzeitig von Liebe überfliessen, wenn er im Demüthigsten und Unscheinbarsten die Gottheit wiederfindet. Entsteht das Tragische aus dem Konflikte der Innen- mit der Aussenwelt, das Komische aus dem Kontraste der Aussenwelt mit dem Ideale der Innenwelt, so füllt der Humor die Lücken der Aussenwelt durch den Reichthum der Innenwelt.

Wir hätten den Ausspruch nicht gewagt, die humoristische Weltanschauung sei vielleicht die der göttlichen ähnlichste, wenn sie nicht diese zwei Vorzüge hätte, — erstens dass sie stets das weite All im Auge hat, und zweitens dass sie voll der Liebe ist. Wenn der Weltgeist seine Schöpfung betrachtet, was ist ihm der Tod Eines Menschen, auch des grössten, ihm, der ganze Sonnensysteme schaffen und wegblasen kann? Wenn aber die höchste Liebe Alles als aus ihr entfaltet und in ihr wohnend erfasst, wird sie da nicht gerührt auch das Kleine mit überströmender Güte segnen?

Der Humorist hat in der ganzen Welt Gott gesucht und zuletzt die ganze Welt in Gott gefunden.

Wir besitzen nur Anfänge der humoristischen Poesie; ihre höchste Blüte wird erst nach einer vollendeten Versöhnung der Religion und Philosophie, unter der Morgenröthe einer glücklicheren Zeit möglich sein.

Hier eilt nun die Aesthetik der Kunstgeschichte beflügelt voran und ruft vor Allem einer echten weltgeschichtlichen Tragödie als dem vollständigen Bilde des Weltlebens, in der ein neuer Shakespeare

das Grosse und Kleine, das Schöne und Hässliche, das Erhabene und Gesunkene zu umspannen wagt — einer wahren divina comoedia des Humors. —

Einer Tragödie rufe ich? — Wohin verirre ich mich? Ich spreche ja von Fridrich Richter?

Und doch dachte ich an ihn. Er schuf diesen Humor, er brachte ihn, der vor ihm nur vereinzelt erschienen war, in ein System; seine „Ideale entsprangen wie der Rhein aus den zwei Quellen der Tragik und der Komik“; aber er wusste für diesen überfluthenden Strom noch nicht die festen Ufer zu bauen. Der Humor ist nur scheinbar formlos. Richter war ein lyrischer, in einzelnen kleinen Meisterstücken ein epischer Humorist; aber der grosse gewaltige Meister, der das Werk anhebt, wo Shakespeare es sinken liess, der Meister, der Richter's Humor und Schiller's weltgeschichtliches Pathos mit Shakespeare's dramatischer Kraft in Charakteristik und Komposition verbinden soll, muss erst noch kommen.

Bis dahin zürnt dem Genius nicht, dem, als er neuen Wein in alte Schläuche fassen sollte, diese zerrissen! Weil der Gehaltvollste — wurde er der Formloseste! — —

Wir besitzen von unserem Dichter auch wissenschaftliche und politische Schriften. In jenen gab er eine „Vorschule der Aesthetik“, eigentlich eine Begründung des Humors, und — in der „Levana“ — Grundzüge einer Erziehungslehre; in diesen trat er, so mit seinem „Freiheitsbüchlein“, an demselben Tage, an welchem Napoleon gekrönt wurde, für die freie Presse, — und wiederholt als ein Jeremias seines gefangenen Volkes für eine Neubelebung deutschen Geistes auf.

Börne sagt: „Freiheit und Gleichheit lehrt der Humor und das Christenthum — beide vergebens.“ In der That, war Fridrich Richter der Demokrat unter den deutschen Klassikern. „Alle meine Werke sind“ — ruft er — „Freigeborene, wie mein Leben.“ „Glaubst du, es gebe keinen kleineren Freifelsen und Freistaat, als St. Marino im Welschland? Hast du kein — Herz?“

Er war Weltbürger und Patriot und forderte sein Volk in seiner „Friedenspredigt“, in seinen „Fastenpredigten“, während „Deutschlands Marterwoche“, auf, Muth zu fassen, statt zu klagen, die Franzosen mit den Vorzügen der Franzosen und eigener sittlicher

Vertiefung zu bekämpfen. In seinen „Dämmerungen“, die er, ein Schicksal Palm's nicht scheuend, dem kommenden deutschen Tage voraussandte, wies er sein Volk mit flammenden Profetenworten auf den Gott in der Geschichte hin.

Nach der wiedererkämpften Unabhängigkeit mahnte er Deutschlands Fürsten an die versprochene Freiheit, beschwor sie, den Nationen zu vertrauen, und rief den Völkern, die eine mächtige deutsche Eidgenossenschaft in der Ebene, unter einem gemeinsamen Bundtage*) gründen sollen, im Angesichte der Todten zu: „Einst wird die Zeit kommen und fragen: Seid Ihr des Zeitalters und der Gottessiege würdig geblieben? Habt Ihr hernach so gesprochen und gedacht, wie gesiegt und geblutet? Ist nicht jeder Blutstropfe der Todten ein Herzblutstropfe zum Bewegen Eures Herzens?“

Nur mit Mühe versagen wir es uns, Auszüge aus jenen Schriften den Enkeln vorzulegen, und möchten bloß noch Einer Stelle zum ewigen Ruhm des Dichters mit goldenen Lettern gedenken: „In der jetzigen Zeit, nicht der Völkerwanderung nach Aussen, sondern der Völkerwanderung nach Innen, wo Welttheile einander bewegen, und ein Land um das andere zum Vaterlande reift, wird auch der Dichter mit fortgezogen, und wenigstens das Herz will mitschlagen helfen. Wahrlich, man kann nicht anders, und ich achte keinen Mann, der sich jetzt bloß der Kunst zuwendet, ohne die Kunst selbst gegen die Zeit zu kehren. Wollt Ihr Zukunft darstellen, nehmt Gegenwart in Euch auf. Eine leere Brust ohne Herz ist weder Spiegel der Vergangenheit (ausser der eigenen) noch der Zukunft.“

Der Mann, der so gesprochen, der ein stilles eintöniges, doch glückliches Leben geführt und im „Schreiben“ seine dauernde Lebensaufgabe gesehen hatte, der Mann mit dem runden Gesichte, den kleinen feuersprühenden Augen und einem freundlichen, auch im Schweigen leise bewegten Munde, dieser Mann sank, mit einem letzten grossen Schmerze um den hoffnungsvollen, vor ihm sterbenden Sohn und mit erblindeten Augen — 1825 — in den Mutterschos der Erde. Wenige Tage nachher sprach ihm Börne in Frankfurt a. M. die berühmte Grabesrede.

*) Richter, der das »s« in zusammengesetzten Wörtern nicht liebte, würde schon deshalb gegen einen Bundestag gewesen sein!

Im „Kampanerthale“ findet Ihr seine Hoffnungen! Wenn er auch das Ueberchristenthum bekämpfte, wenn er auch sprach; „Nur Eine wahre Religion gibt es, den angeborenen Religionstrieb“, jedes Blatt, jede Zeile seiner Werke beweist sein frommes Gottesgemüth.

„Beten heisst“ — sagt er — „Gott denken, aber feuriger.“

„Welche Sätze und Religionen auch sinken in der Zukunft: drei hohe Pfeile bleiben, werde ihr Fuss auch überdeckt, aufrecht im Aether: Unsterblichkeit, Sittlichkeit und Gott!“

Als Richter sechsenddreissig Jahre alt war — 1799 — schrieb er in seiner „Konjektural-Biografie“ ein Kapitel: „Ich als literarischer Jubilar.“ Er meinte sein fünfzigjähriges Jubiläum, das 1832 zu begehen gewesen wäre. Ob er es erlebe, scherzt er, ob seine Freunde? Vielleicht sind sie ihm Alle vorangegangen? „Und wenn wie in der Haydn'schen Symfonie ein Konzertist nach dem andern sein Licht auslöscht und mit dem Instrumente hinausgeht, und ich etwa der Kontrabassist sein soll, der zuletzt spielt — ach nein, ich werde schon vorher mein Licht ausblasen und die Noten einstecken — aber wär' es auch, wir kommen doch Alle, wie in dem Haydn'schen zweiten Stücke, mit unsern Lichtern wieder.“

Möge er oft wiederkommen mit seinem Lichte . . . unter uns weilen!

Gott segne, rufen wir mit ihm und vor ihm, die Menschen mit grossen Menschen! Mit Vorbildern wie er!

Und die Nation mit solchen Führern! Aus der trübsten Zeit tönt uns sein Mahn- und Trostwort herüber:

„Lasst uns über den vermodernden Reichskörper nie die ewiglebende Reichsseele vergessen!“

III.

Die romantische Schule.

(1800 — 1812.)

III.

Die romantische Schule

(1795-1830)

Wie das achtzehnte Jahrhundert das Individuum, das neunzehnte die Gesammtheit zu befreien sucht, jenes die subjektiven Gefühle — zuletzt und in klassischer Vollendung durch Goethe's Mund —, dieses die Bestrebungen und geschichtlichen Kämpfe der Gattung im Geiste Schiller's auszusprechen ringt, ähnlich besteht die Geschichte der deutschen Kunst im achtzehnten Jahrhundert aus einer Reihe vorragender Individuen, die statuenähnlich auf isolirtem Postamente stehen, von denen jeder wol eine Richtung, diese aber nahezu allein oder doch Alles überflügelnd vertritt, — ähnlich treten dagegen in der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts an die Stelle der Individuen ganze Gruppen; die Gesammtheit löst die Vorposten ab; an den Platz einer Aristokratie des Genie's tritt eine Demokratie von Talenten. Zuerst die romantische, später die schwäbische, die Düsseldorfer-, die Münchner-Schule, das junge Deutschland, die Zukunftsmusiker. Es ist, als ob die Menschheit zuweilen nur über eine gewisse Summe geistiger Begabung zu verfügen hätte; will sie einen hohen Genius ausstatten, so geschieht es — es sieht wenigstens so aus — auf Kosten der Gesammtheit; will sie diese in allgemeiner Bildung, in Verbreitung des Kunstdranges heben, so muss sie auf eine Konzentrirung desselben in Einem, Alles überragenden Vertreter verzichten.

An die Stelle der Ritter tritt das Fussvolk; die Aufgaben der Geschichte werden von Gruppen, von denen der Einzelne eben nur ein Theil ist, von den Massen selbst übernommen.

Die erste Gruppe, die uns am Eingange des neunzehnten Jahrhunderts entgegentritt, ist die der romantischen Schule. Wenn

auch die Schlegel läugneten, eine solche gegründet zu haben, oder Franz Horn bedauert, dass sie keine gründeten, eine romantische Richtung bestand doch und äusserte selbst auf fernerstehende Geister, selbst auf einen Schiller, der seine Johanna eine „romantische“ Tragödie nannte, und Goethe ihre Macht; auch dieser konnte sich ihrem Zauberkreise nicht ganz entziehen.

Die Aesthetik erklärt das Romantische, das schon in seinem Namen auf das romanische Volkselement und den Süden hinweist, als das Schöne ohne Begrenzung, die Weite für dessen eigenthümlichen Charakter. Wir nennen eine Landschaft romantisch, die uns mit allem Zauber der Fantasie umspielt, in eine Ferne ohne Ziel, in ein Träumen ohne Ende verlockt, in ein blaues Meer, in blaue Berge verläuft. Sie scheint nicht oder nur in einem Kusse von Himmel und Erde zu verklingen.

Die Weite des Horizonts und die poetische Ueberstimtheit desselben, das Austönen in Abendduft und silbernen Mondschein charakterisirt das Romantische.

Die Statue in ihrer scharfen Begrenzung ist der bestimmteste Gegensatz des Romantischen, während das Relief sich ihm schon nähert. Ein Bau wird romantisch, wie die Zeit ihn seiner bestimmten regelmässigen Linien beraubt und in Trümmer sinken lässt, welche die Fantasie mit unbestimmten geschichtlichen Räthseln umgaukeln.

Die Malerei, welche die Tiefe der Darstellung einführt, namentlich die dem Alterthum fast ganz fremde Landschaft, die ohne Tiefe auch ohne rechte Seele ist, die Musik mit ihrer Allen und gleichzeitig Niemanden in gleicher Weise verständlichen, tausend Deutungen zulassender Weltsprache, das sind wahrhaft romantische Künste.

Die Romantik ist das Helldunkel der Kunst, — auch das der Geschichte und tritt überall in diese ein, wo sich der Gesichtskreis derselben erweitert. Streiflichter der Romantik spielen bereits um die Argo, welche nach dem goldenen Vliesse ausfährt, um die „hölzernen Rosse“, die griechischen Schiffe, denen Troja erliegt, um das Haupt Alexanders des Grossen, um die Helme der Römer auf ihren Heereszügen. Recht in die Geschichte hereingeboren wurde die Romantik, als sich die deutschen Wälder gegen Rom zu bewegen anfiengen, Barbaren gebrochene Städte zu Marksteinen ihrer abenteuerlichen Fahrten machten und gleichzeitig vom

Morgenlande her das Evangelium aufbrach und den wandernden Völkern entgegenzog.

Eine romantische Tragödie schrieb auch die Muse der Geschichte an der Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Der Sturm der Bastille, die Proklamation der Menschenrechte, der Fall eines Königshauptes, der Kultus einer Göttin der Vernunft, der blutige Anblick einer ihre eigenen Kinder verschlingenden Revolution, der Zug Napoleons nach dem Orient, um England in Indien anzugreifen und den grossen Mazedonier zum zweiten Male aufzuführen, die plötzliche Heimkehr und der Marsch über den St. Bernhard, einer der grössten und entscheidendsten weltgeschichtlichen Momente, den David daher mit Meisterschaft festhielt sollte eine solche Romantik der Wirklichkeit nicht eine Widerspiegelung in einer Romantik der Kunst gefordert haben? Und eine solche entstand auch, wenn schon aus Gründen, die sich erklären werden, — in einer der Revolution eher feindlichen Weise. —

Um die romantische Schule, die wir hier auf Deutschland und die Jahre 1800—1812 beschränken, ganz zu verstehen, müssen wir beachten, aus welcher Opposition sie zunächst hervorgieng. Diese war nicht gleich gegen die Antike oder unsere Klassiker gerichtet, sondern kämpfte vielmehr dicht an ihrer Seite gegen die Beschränktheit der Zeitgenossen, gegen den Beifall, der die Mittelmässigkeit bei dem grossen Haufen davontrug. Wir glauben heute, Schiller und Goethe wären etwa von ihrer Zeit auf den Händen getragen worden; in Wahrheit — die Xenien beweisen es, diese gemeinsam verfassten Epigramme, in denen sie alle Zeitströmungen blutig geisselten — hatten sie Tag um Tag mit der Gemeinheit und der Dummheit sich zu schlagen, von der Schiller ja selbst sagt, dass Götter gegen sie vergebens ankämpfen. Ein Gegner war freilich auch der einfache und berechtigte Volkssinn, der Götz und Werther, Karl Moor und die Luise Millerin als Fleisch von seinem Fleische jubelnd aufnahm und dagegen zu einer Braut von Messina, Iphigenie oder Tasso, zu allen ähnlichen, seinem Verständniss vollkommen fremden Versuchen schwieg, ja nicht einmal aufsah. Das Volk hatte für diese Formstudien keinen Sinn; es wollte, wie noch heute, stofflich berührt sein und las daher statt Goethe's Wilhelm Meister lieber die Arbeiten seines Schwagers Vulpius, den Rinaldo Rinaldini, Cramer,

Lafontaine, Spiess, und liess es zu, dass — wie gegenwärtig eine Birch-Pfeiffer — Iffland und Kotzebue die Bühne beherrschten, nicht Schiller und Goethe.

Dazu kam die damals tonangebende, von Nikolai in Berlin in der Allgemeinen Bibliothek beherrschte Tageskritik, die einen seichten und flachen Rationalismus vertrat, Weltbürgerthum einem vaterlandslosen Geschlechte empfahl, aller Religion als Fantasterei abhold war, sie durch eine nüchterne Moral ersetzen wollte, beständig den Nützlichkeitsstandpunkt betonte, der Poesie die einseitige Aufgabe stellte, zu belehren, überall nach Aufklärung strebte, gothische Dome weiss übertünchte und in jedem Aufschwunge, jeder zwecklosen Poesie, in Legende und Märchen, kurz in aller Fantasie eine Gefahr des gesunden Menschenverstandes erblickte.

Dieser gesunde Menschenverstand sass damals zu Berlin auf dem Throne der Literatur, in der zu jener Zeit fantasielosen und — wie ihre Strassen — im Denken geradlinigen Stadt, die halb von den französischen Materialisten Fridrichs des Grossen, halb von rohen Exerziermeistern erzogen worden war. Man dachte dort „klar, aber klar bis zur Langenweile.“ Das führte zu einer Reaktion. Im Gegensatze hiezu — die Jugend widerstrebt gerne der Tagesordnung — wuchs Ludwig Tieck (geb. 31. Mai 1773 zu Berlin) heran. Es ist bezeichnend, dass später ein romantisch gesinnter König (Fridrich Wilhelm IV.), in dieser Beziehung eine vereinsamte Gestalt unter den Hohenzollern, Tieck von Dresden und Schelling von München herbeiholte, um im Sande der Mark eine verspätete Nachblüte romantischer Poesie und Philosophie hervorzurufen.

Wie die Romantiker das rührende Schauspiel Iffland's als hausbacken, das Kotzebue'sche Lustspiel als flach und nüchtern angriffen, bekämpften sie den von Nikolai, Biester, Merkel, von Kotzebue selbst (im Freimüthigen) vertretenen gesunden Menschenverstand, — die Brüder Schlegel in ihrem Oppositionsorgan, dem Athenäum, Tieck in seinen dramatischen Märchen, namentlich in seinem Prinz Zerbino (1799). Ein Auftritt führt uns Nestor, den poesielosen Filister, vor, der in den Garten der Poesie geräth, sich aber nicht zurechtfinden kann.

„Hab ich in meinem Leben so was gesehn! Was das hier für eine Einrichtung ist! Kein Garten, sondern eine Wildniss. Ich

glaube, wenn ich mich lange hier aufhielte, könnte ich in der That unsinnig werden. Und warum nicht? Ist es wol andern ehrbaren Leuten aus wohlfeilern Ursachen begegnet. — Blumen, so hoch wie kleine Bäume, Lilien, die höher sind als ich, mit einem Blumenstern, den man nicht umspannen kann, grosse Rosen an Rosen, zwischen himmelhohen Eichen, Baumgänge, die so hoch sind, dass der Blick sie kaum erreichen kann — und Alles in solchem Ueberfluss, Alles so gedrängt aneinander, dass der ganze Garten wie ein einziger dichtgeflochtener Blumenkranz aussieht. Und Alles brummt und singt und hat ordentlich Einfälle! Ich möchte manchmal lachen, wenn ich nicht um meinen Verstand so sehr besorgt sein müsste.“

Nun fängt der Wald zu singen an:

Der frische Morgenwind
Durch unsre Zweige geht,
Rührt jedes Blatt geschwind,
Wenn er so wohlgemuth durch alle Aeste weht:
Rühr' dich o Menschenkind!
Was soll die Bangigkeit?
Wirf ab dein kleines Leid,
Komm', komm' in unsern Schatten grün,
Wirf alle Sorgen hin,
Erschliess dein Herz der Freudigkeit!

Ganz empört fährt Nestor — in Prosa — auf: „Ist das nun nicht eine ganz verfluchte Art zu rauschen? Ich habe doch nun, so lange ich denken kann, schon manchen Wald gesehen, aber dergleichen ist mir noch nicht arrivirt.“ Der arme Filister! Aehnlich singen die Rosen (Nestor: „Ich wette, dass in dieser Rose keine Spur von echter Moralität zu finden ist!“), die Lilien, die Tulpen, das Himmelblau... Der Filister versteht natürlich diese Zaubersprache der Natur nicht.

Die romantische Schule wurzelt mithin zu einem Theile in einer berechtigten Opposition gegen die Prosa einer altväterischen Aufklärungszeit, welche der Wahrheit zu dienen glaubte, indem sie mit dem Truge auch alle unverstandene Schönheit zerstörte.

Die andere Wurzel reicht in die zeitgenössische Philosophie Fichte's und Schelling's hinab.

Fichte hatte den Geist souverain gemacht; er schied ihn unter der Bezeichnung des Ich von der materiellen Umgebung als dem Nichtich. Nur das Ich, der selbstbewusste, von der Sinnenwelt befreite Geist hat nach ihm eine wahre Existenz; die Sinnenwelt, das Nichtich scheint nur zu existiren. Welche Freiheit erhalte Ich nun; in den Staub sinkt von Mir, was Mich früher bändigen wollte; den von der Materie getragenen Thron besteigt das Ich, der Geist.

Fichte war eine thatkräftige Persönlichkeit, die in das Nichtich mit gewaltiger Hand eingriff; was für ihn eine Aufforderung zum Handeln, wurde aber für schwächere Geister eine Quelle des persönlichen Hochmuths, einer Thatlosigkeit, eines tändelnden Verhaltens zu der Aussenwelt. Man sah diese als einen Schein, als ein Spiel, ein Märchen, das Leben um sich her als einen Traum an. „Das Leben ein Traum“, so lautet das romantische Grundthema.

Dass Viele Fichte missverstehen mussten, auf ihr kleines Ich bezogen, was der Philosoph vom grossen Ich, dem der Materie entgegengesetzten Geiste sagen wollte, liegt nahe. In diesem Sinne entwickelt Baggesen eine auf Fichte's Ausdrucksweise gegründete scherzhafte „Trinklehre“, in der er das Ich auffordert, sich zu setzen, —

„Gesetzt muss jeder Selbsttrinker sein,
Sonst purzelt am End' er noch um“ —

und Glas um Glas zu leeren. Am Ende findet man sich als den wahren sofischen Gott.

„Dann ist verschlungen der Wein!
Und gleichsam ein Ich, das
Das Nichtich verschlang,
Sitzt man trunken da: Hallelujah!“

Diese Fichte'sche Souverainität des Ich wurde die Quelle der berüchtigten Ironie der Romantiker, welche mit dem Humor nicht verwechselt werden darf. Der Humor wirft wol Ernst und Scherz durcheinander, greift die entgegengesetzten Seiten des Lebens auf, stellt den Narren neben den Helden; aber es ist ihm dabei tiefinnerlich Ernst, auch spielt er nicht mit seinen Gestalten; sie bewegen sich mit eigener eingeborner Konsequenz. Nicht so die Ironie, welche auch aus dem von Tiek übersetzten „Don Quixotte“ des Cervantes vermeintliche Nahrung zog, in dieser Gestalt nur eine

literarische Satyre auf die Ritterromane oder eine willkürlich gezogene Drahtpuppe erblickte und übersah, welch tiefe Tragik in dieser scheinbar nur komischen Gestalt liegt, welche für herrliche ideale Güter und in aufopferndem Sinne, aber mit unrechten, unzulänglichen Mitteln und in einer zum Erschrecken nüchternen Zeit zu Felde zieht. Die Romantiker waren in der Tageshelle ihrer Zeit selbst unbewusst komische Don Quixotte's! Weder der Mambrinshelm noch die Rozinante fehlte ihnen, und wie zerfetzte die spätere Kritik die armen „Ritter von der traurigen Gestalt!“

Diese waren nun durch die Fichte'sche Theorie des Ich, über die sie wenigstens den künstlerischen Verstand verloren, gehemmt gewesen, ihren Gestalten ein lebenskräftiges Ich zu verleihen; sie tändelten mit ihnen und ergötzten sich, nicht an dem Ausbau, sondern an der plötzlichen und willkürlichen Zerstörung derselben. Ihr Ich steht scheinbar über dem Ganzen, dies ist aber durch ihre eigene Schuld nicht mehr als eine ärmliche Puppenkomödie; die Linke zerreisst in Kinderlaune, was die Rechte eben erst mit Flittertand herausgeputzt hatte.

Ein Beispiel solcher Gestaltenschöpfung sei uns Tieck's „Vogelscheuche.“ Ein Kunstfreund schlägt, um auf das Schönheitsgefühl seiner Nachbarn einzuwirken, vor, plastische Kunstwerke als Vogelscheuchen aufzustellen, und verfertigt selbst eine aus gebranntem Leder mit beweglichen Armen und Augen. Eines Abends geht ein feuriges Meteor zur Erde. Der Kunstfreund sieht darin eine günstige Vorbedeutung für seine neue Idee der Kunstpropaganda; aber siehe, in derselben Nacht ist sein Werk verschwunden.

Der Nachtwächter behauptet, die Vogelscheuche sei an ihm vorbeigerannt, findet aber keinen Glauben. Der Kunstfreund ist untröstlich, noch mehr die Tochter, welche sich in die Vogelscheuche verliebt hatte. Eines Tages taucht ein Fremder, Herr von Ledebrinna, auf und wird dem Kunstfreund vorgestellt. Dieser schreit auf und sinkt ohnmächtig nieder: Der Fremde ist — die Vogelscheuche. Die Sache kommt vor Gericht. Der eine Advokat beweist, der Fremde sei aus gebranntem Leder und Eigenthum seines Verfertigers, ein anderer — was beweisen Advokaten nicht?? — es gehe den Staat nichts an, ob ein Fremder aus gebranntem Leder sei. Ledebrinna gewinnt den Prozess, heiratet Ofelia, die Tochter,

und gesteht ihr in einer zärtlichen Stunde, er sei doch die Vogelscheuche, die durch das Meteor lebendig wurde.

Solche Gestalten schufen die Romantiker; wie viele derselben muthen uns an, als ob sie aus gebranntem Leder wären und nicht aus Fleisch und Blut; so entstehen allenfalls Vogelscheuchen, gewiss aber nicht plastische Kunstwerke.

Solger, der Aesthetiker der romantischen Schule, ein geistvoller Mann, versuchte die Ironie zu rechtfertigen und wissenschaftlich zu erklären. Er baute sie auf „die Vergänglichkeit und Nichtigkeit der Idee in ihrer irdischen Erscheinung, auf die unermessliche Trauer, die uns erfasst, wenn wir das Herrlichste durch sein nothwendiges irdisches Dasein in das Nichts zerstreuen sehen.“ Das berechtigt aber doch den Künstler nicht, es selbst zu zerstören? Nach Solger soll der Künstler alle Richtungen in Einem, Alles überschauenden Blick zusammenfassen; er nennt diesen über Allem schwebenden, Alles vernichtenden Blick Ironie.

Wenn die Einen mit Solger in ihr die höchste Offenbarung der Freiheit, d. h. des Künstlers, den „Ausdruck des im Vollgefühl der Kraft und Selbstbestimmung sich freibewegenden individuellen Geistes“ erkennen wollen, nennt Hegel sie eine selbstbewusste Vereitelung aller Objektivität, die göttliche Frechheit, über eine Sache abzusprechen, ohne sich mit ihr einzulassen, die vollständige Gleichgültigkeit gegen den Inhalt des Dargestellten, die „innere Wahrheitslosigkeit des Stoffes.“

Das übermüthige Ich, das mit dem Stoffe spielt, keine Sympathie, keine Antipathie für ihn empfindet, das nicht liebt und nicht hasst, ist der Gefahr nahe, jeden Augenblick auch im Leben die Fahne zu wechseln und von der stolzen Höhe in den Abgrund der Charakter- und Gesinnungslosigkeit zu stürzen! —

Während Fichte das Ich auf das Schild hob, wandte sich ein anderer Philosoph — Schelling — dem Nichtich, der Natur, mit begeistertem Auge zu. Er machte die Natur selbstständig, schrieb ihr eine Weltseele als einwohnende gestaltende Kraft zu und liess Geist wie Materie aus demselben Mutterschoße hervorgehen. Hier sehen wir den Quell der oft dithyrambischen Naturschwärmerei der Romantiker, hier den Quell ihres Pantheismus, den sie auch in den katholischen Himmel mit hinübernahmen. Der Pantheismus,

der die Welt zu einer ewig wechselnden Reihe von Nebelbildern macht, horizontlos nirgends beginnt und nirgends endet, ist selbst ein Stück Romantik. —

Werfen wir nunmehr einen Blick auf die Entwicklung der Schule.

Die beiden Gründer der romantischen Schule August Wilhelm Schlegel (geb. den 8. Sept. 1767 zu Hannover), der ein grosses Formtalent besass und dieses in der Wiedergabe von Dichtungen aller Nationen bethätigte, und sein Bruder Fridrich Schlegel (geb. am 10. März 1772 zu Hannover), an Fantasie reicher begabt als jener und mit ihm aus einer Familie stammend, welche dem deutschen Volke bereits Dichter gegeben hatte, begannen selbst in antiker Richtung. August Wilhelm Schlegel besang die „Kunst der Griechen“ und den ihnen nachstrebenden Goethe, und Fridrich Schlegel trat mit einer Abhandlung über die „Schulen der griechischen Dichter“ (1794) auf; beide standen im Athenäum (seit 1798) auf der Seite des griechischen Klassizismus. Sie gaben sich diesem jedoch nicht ausschliesslich hin, sondern wandten sich auch der Poesie der romanischen Völker mit Verständniss hin.

Hier fanden sie, welche beide brennenden Ehrgeiz, aber keine eigene überwältigende Schöpferkraft besassen, die Stichwörter zu einer Oppositionsbewegung, zu einer neuen Richtung, welche sie als die romantische der klassischen gegenüberstellten. August verkündete sie in Uebertragungen, Fridrich in programmartigen Aufsätzen. Fridrich gehört zu den „Programmaturen“, welche anregende, nicht ausführende, unruhige, vielseitig bewegte, mehr fantasiebegabte als kritische und ängstlich abwägende Menschen sind. Die Geschichte braucht solche Vorläufer und gibt ihnen eine Programmstandarte in die Hand, unbekümmert, ob sie durchkommen oder zu Grunde gehen. Weit hinter ihnen zieht die Idee heran, der Stunde des Triumphes gewärtig.

Die neue Formel war nun gefunden; es sollte mit der Antike gebrochen, eine nationale Poesie geschaffen werden; freilich lehnte man sich zunächst wieder an fremde, wenn auch neuere und in diesem Sinne der modernen Zeit näherstehende Dichter an. Schroffer noch als die Schlegel, welche gelehrte Kenntnisse besassen und von der antiken Welt gewiss mehr wussten als die Chorführer der anti-

kisirenden Richtung Goethe und Schiller selbst, sprach sich Tieck (an Jean Paul erinnernd) gegen den Kultus der Antike als einen ganz nichtigen, willkürlichen und leeren Aberglauben aus.

Die neue Aufgabe ist von A. W. Schlegel in dem Einleitungsgedicht zu den „Blumensträussen der italienischen, spanischen und portugiesischen Poesie“ (1804) also ausgesprochen worden:

An die südlichen Dichter.

Nehmt dies mein Blumenopfer, heil'ge Manen!
Wie Göttern biet' ich Euch die eig'nen Gaben.
Mit Euch zu leben und den deutschen Ahnen,
Ist, was nur einzig das Gemüth kann laben.
Halb Römer, stammt Ihr dennoch von Germanen;
So lasst mit deutscher Red' denn Euch begaben
Und heim Euch führen an des Wohllauts Banden
Zu nördlichen aus südlich schönen Landen.

Eins war Europa in den grossen Zeiten,
Ein Vaterland, dess Boden hehr entsprossen,
Was Edle kann in Tod und Leben leiten.
Ein Ritterthum schuf Kämpfer zu Genossen,
Für Einen Glauben wollten Alle streiten,
Die Herzen waren Einer Lieb' erschlossen.
Da war auch Eine Poesie erklungen,
In Einem Sinn, nur in verschied'nen Zungen.

Nun ist der Vorzeit hohe Kraft zerronnen;
Man wagt es, sie der Barbarei zu zeihen.
Sie haben enge Weisheit sich ersonnen:
Was Ohnmacht nicht begreift, sind Träumereien.
Doch, mit unheiligem Gemüth begonnen,
Will nichts, was göttlich ist von Art, gedeihen.
Ach, diese Zeit hat Glauben nicht, noch Liebe,
Wo wäre denn die Hoffnung, die ihr bliebe?

Das echte Neue keimt nur aus dem Alten,
Vergangenheit muss unsre Zukunft gründen.
Mich soll die dumpfe Gegenwart nicht halten; —
Euch, ew'ge Künstler, will ich mich verbünden.
Kann ich neu, was Ihr schuft, und rein entfalten,
So darf auch ich die Morgenröthe künden
Und streu'n von ihren Himmelsheiligthumen
Der Erde Liebkosungen, süsse Blumen.

Der Schluss ist recht bezeichnend; er verläuft in fantastisch tändelnder, nur halb verständlicher Weise und entlehnt ein Bild der Antike: die Blumen streuende Eos!

Noch bezeichnender ist der Inhalt, der den ganzen Verlauf der romantischen Schule im Keime enthält.

Die trübe Zeit, das von Frankreich besiegte Vaterland, Napoleon auf dem Kaiserthron und Herr Europa's, das zerschmetterte Reich deutscher Nation, der Rheinbund, dies Alles konnte wol Einen antreiben, den Blick von dieser „dumpfen“ Gegenwart abzuwenden. Schiller wies von ihr auf die Zukunft, die Romantiker auf die Vergangenheit: „Das echte Neue keimt nur aus dem Alten!“

Wir dürfen die patriotischen Gefühle der Romantiker nicht bezweifeln und finden Klagen über den Fall des Vaterlandes, Gebete und Gelübde („Es sei mein Herz und Blut geweiht, dich Vaterland zu retten“) selbst bei den Brüdern Schlegel. So ruft August „auf der Reise“ der Heimat zu:

Theure Brüder in Bedrängniss!
 Euch geweiht ist all mein Schmerz.
 Was Euch trifft, ist mein Verhängniss;
 Fallt Ihr, so begehrt mein Herz,
 Dass nur bald sich mein Gebeine
 Vaterländ'schem Staub vereine!

Statt jedoch in die Gegenwart im Sinne der von ihnen nur besungenen „Freiheit“ einzugreifen, anstatt mit Jean Paul vorwärtszusehen, mit diesen durch die „Dämmerungen“ hindurch einen Tag zu ahnen und mit heraufzuführen, blickten sie in die Nacht zurück. Einst war Deutschland gross, einst verband der gleiche Sinn und das gleiche Kreuz den ganzen Erdtheil, einst war Poesie, Liebe und Seelenadel! Dieses herrliche Mittelalter ist zerronnen, so seufzten sie! An die Wegelagerer, an die Hörigen, die Juden, Hexen und Ketzer, an den geistigen Druck, an Acht und Bann dachten sie nicht; sie sahen nur ein einseitig entworfenes Glanzbild des Ritter- und des deutschen Kaiserthums, das freilich romantischer als das kalte Klopstock'sche Germanenthum im Teutoburgerwalde aussah, und redeten sich mit ihren mittelalterlichen und späteren südlichen Dichtern in die Schwärmerei für ein idealisirtes

Mittelalter hinein, wie es nie bestanden, wie sie es nur bei ihren romanischen Dichtern gefunden hatten. Der germanische Geist trinkt nicht ungestraft aus dem Taumelkelche des Südens, der Romanen. Die Aktion gegen eine trübe, unfreie Gegenwart wurde bald eine Reaktion im romanischen Sinne, mit der man das romanische Kaiserthum nie besiegt hätte. Nur der Freiheit erlag Napoleon! Das poetisch angeschaute Mittelalter verwandelte sich unter der dichtenden und malenden Hand in ein Mittelalter mit Adelsherrschaft und Zunftzwang, die ersehnte Religion in die Herrschaft der Kirche, die Einheit des Glaubens in den strengsten Katholizismus, und Christus musste selbst bei den vom Hause aus vorwiegend protestantischen Romantikern einem fantastischen Kultus der Madonna weichen.

Wir dürfen nie übersehen, dass die Romantik keine katholische, sondern eine katholisirende Dichterschule war. Die Renegaten sind aber immer leidenschaftlicher als die Kinder des Hauses. Der geborne Katholik kann frei blicken und blickt frei, der gewordene dagegen möchte den Himmel verhängen...

Die Antike war also verdrängt, aber nur durch das Mittelalter; der Hellenismus war gebrochen, aber nur durch den Romanismus; das Deutschthum war geahnt, aber nur im verklungenen Style der Ritterzeit. Was war damit gewonnen? Die romantische Schule, die als eine deutsche die herrlichste Sendung gehabt hätte, blieb auf dem Wege vom Alterthume zu der modernen Zeit im Rasthause des Mittelalters liegen; nur mit einzelnen Fäden verknüpft sie sich unmittelbar mit uns.

Deutscher als die Schlegel war Tieck. Seine reiche Dichterbrust ist die Schatzkammer genannt worden, aus der jene kritischen Dioskuren der Romantik ihre Feldzüge bestritten.

Ludwig Tieck, der bedeutendste Dichter der Schule, lernte im Götz lesen; achtjährig schwelgte er in den Räubern; er stellte auch später noch diese beiden über die andern Dramen unserer Klassiker; sie hatten seinen jungen Geist überwältigt, mit Schauer, Zweifel, mit unklaren Welträthseln erfüllt. Dabei scheute er ein strenges filosofisches Studium, welches sein Denken geläutert hätte, und leider auch die „Klarheit“ der Griechen. So der Führer!

Scheinbar heiter, aber nur den vertrautesten Freunden sich anschliessend, trug er eine früh aufgewühlte Fantasie, eine zu Hypochondrie, Mystizismus, Fatalismus geneigte Seele schon als Jüngling in sich. „Schon früh, in jener Zeit, wenn die meisten Menschen ihre Jugend fasst unbewusst geniessen, führte mich mein Gemüth zu den ernstesten und finstersten Betrachtungen. Unbefriedigt von dem Unterrichte, den ich von Lehrern und Büchern erhielt, versenkte sich mein Geist in Abgründe, die zu durchirren und kennen zu lernen wol nicht die Aufgabe unsers Lebens ist... Ein vorwitziger kecker Zweifel, ein unermüdliches finsternes Grübeln hatte für mich den Baum des Lebens entblättert, und Studium, Arbeit, ein Talent, das sich meldete und zur Entwicklung strebte, konnten nur allgemach den verlorenen Frühling wieder erneuern, und dieselbe Energie und Leidenschaft, die sich dem Dunkel zugewendet hatte, für die Religionen des Lichts und der Heiterkeit in Thätigkeit setzen.“

Nicht bei seinen ersten Versuchen oder dem Gespensterroman *Abdallah* (1792), wol aber bei William Lowell (3 Bde. 1795—99) wollen wir einen Augenblick verweilen. Eine Nachblüte der Sturm- und Drangperiode, hängt er mit *Werther* und *Faust* zusammen, ist auch wie jener in Briefen geschrieben; er leitet das lyrische, thatlos zerfliessende Element des ersten, das skeptische, bald nach Thaten, bald nach Genuss verlangende des zweiten Helden in unsere Zeit herüber, welche diese Erbschaft leider mit allen Schulden antrat und diese kaum mit dem jungen Deutschland vollends decken konnte. Tiek erklärte später: er habe mit dieser finstern Dichtung eine Polemik gegen seine Zeitgenossen schreiben, ihnen ein Gemälde ihrer Verwirrung und ihres Seelenübermuths vorhalten und so das Einschlagen eines eigenen Weges? rechtfertigen wollen. Eines eigenen Weges? Ja, wenn er nicht der „Mitschuldige“ seines Helden wäre! So polemisiert er eigentlich — freilich unbewusst — gegen sich selbst, gegen seine ganze Schule und zeigt den Abgrund, in den wir schon Jean Paul's *Roquairol* (im „*Titan*“) stürzen sahen, als das Los Aller, die einseitig der Fantasie und einem Schwelgen in Träumen, keinem Berufe der That leben. Gottschall sagt von Lowell: „Die moderne Zerrissenheitsepoche hat keinen *Faust* und *Don Juan* hervorgebracht, der mit diesem

Giganten der Blasirtheit wetteifern könnte? Es ist ein Verbrecher, der mit Gemüth und Geist Sofistik treibt, spielend Mord um Mord begeht, ein „mystischer Faust im Abällinomantel.“

Mit dieser ungesunden, nur kulturgeschichtlich bedeutsamen, die Pathologie der Zeit illustrirenden, freilich formell höchst talentvoll geschriebenen Dichtung hob gewissermassen das positive Schaffen der romantischen Schule an.

Neben Tieck ist gleich hier sein Jugendfreund Wackenroder (1772—1795) zu nennen, welcher mit dem ersteren, den er in seine eigenthümlichen Ideenkreise hineinzog, in mehreren gemeinsamen Schöpfungen: „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (1797), „Fantasien über die Kunst“ (1799) und „Franz Sternbald's Wanderungen“ eine Verbindung der Kunst und Religion predigte. Diese Werke wirkten, wie wir sehen werden, auf die bildende Kunst herüber, begünstigten die Entstehung einer romantischen Schule von Malern und bereiteten, indem sie die Kunst zum Inhalte einer neuen Religion und unversehends die Religion zum Inhalte einer neuen Kunst machten, die spätere Hinneigung der romantischen Kunst, ja den Uebertritt vieler ihrer Jünger zum Katholizismus vor.

Der Tod des Freundes ergriff den Dichter tief, der die Ansicht desselben als ein heiliges Vermächtniss forttrug, damit den Funken der Opposition gegen die Antike auch in die bildende Kunst hinüberwarf und die Rückkehr zu den Malern des Mittelalters und der Frührenaissance einleitete.

Das einseitige Studium der Form wurde, hierauf gestützt, als heidnisch, als weltlich abgewiesen; aus den Tiefen eines andächtigen Gemüthes sollte die Kunst — auch die bildende — erneuert werden. Mit welchem Erfolge, davon später. — —

Als Mitglieder der Schule gelten ferner — um hier von den Dramatikern abzusehen, und indem wir uns auf die Jahre 1800—1812 beschränken, — vor allem: der frühverstorbene Fridrich von Hardenberg (Novalis), 1772—1801, ein reichbegabter Lyriker, ein geborner Romantiker, der Verfasser des Romans „Heinrich von Ofterdingen“ und Erfinder der geheimnissvollen blauen Blume der Romantik (Gottschall nennt die Romantiker daher die Ritter der blauen Blume), wie Tieck der Erfinder der Waldeinsamkeit gewesen

ist. — Klemens Brentano, 1777—1842, der im Schaffen willkürlichste unter den Romantikern, im Leben bald ein wilder Sänger, bald ein Bussprediger, der seine Irrfahrten im Kloster Dülmen begrub, der Vater der Heine'schen Muse, einer Lyrik von „Aether und Schlamm“, der Verfasser des Liedes: „Nach Sevilla.“ —

Ludwig Achim von Arnim (1781—1831), ein edler Charakter, durch Vermählung mit der berühmten Bettina ein Schwager Brentano's, Verfasser von Dramen und Romanen (Kronenwächter), oft von düsterer Fantasie, Seltsames und Unklares nicht fliehend, von Heine der Dichter des Todes genannt. „Er kitzle uns manchmal zum Lachen, es sei aber, als ob uns der Tod mit der Sense kitzle.“

Die beiden letztgenannten Dichter haben sich noch das Verdienst erworben, herrliche, von ihnen zuweilen allerdings entstellte Volksweisen unter dem freilich wunderlichen, romantischen Titel: „Des Knaben Wunderhorn“ (3 Bände, 1806—1808) gesammelt zu haben. Sie riefen das Volkslied als Bundesgenossen im Kampfe gegen die Antike und den Idealismus der klassischen Schule herbei. Der Bundesgenosse kam, aber überwand zuletzt mit der klassischen auch die romantische Schule — in Uhland und Heine. —

— . —

Tiek der zu dem Märchen und der dramatisirten Satyre, die als Literaturkomödie (Zerbino, — Verkehrte Welt — Blaubart — Gestiefelter Kater) dem grossen Publikum unverständlich bleiben musste, überging und hier den nüchternen Verstand, die Auf- oder Abklärung, das Filisterthum mit allen Waffen des Spottes geisselte, traf 1798 mit A. W. Schlegel in Berlin zusammen. Der neue Bund führte Tiek nach Jena, das nun die Hauptstadt der Romantik wurde. Ihre poetischen, filosofischen und kritischen Häupter stiessen hier zusammen.

Henrik Steffens, der Norwege, selbst ein Romantiker, schreibt von jener Zeit: „Ein neues Zeitalter wollte beginnen und regte sich in allen empfänglichen jugendlichen Gemüthern. Wo wir hinsahen, erblickten wir bedeutende Männer, die hier einen Mittelpunkt des wechselseitigen Verständnisses gefunden hatten. Goethe gehörte diesem Kreise (die Romantiker bemühten sich, ihn als ihr

Oberhaupt zu glorifiziren, um damit sich selbst vor der Nation zu heben!) und ward als sein Stifter betrachtet. Der starke Fichte, der mächtige Schelling, dessen gewaltiges Ringen uns anzog, Tieck, Schlegel, Novalis erschien als Gast, Schleiermacher gehörte dem Kreise an, und wenn gleich mancher Widerstreit unter so verschiedenen Naturen sich frühzeitig entwickeln mochte, wir kannten ihn nicht, ahnten ihn kaum und erblickten nur den blühenden Frühling einer neuen geistigen Zeit.“

Der Musenalmanach 1802 führte die Romantiker zum ersten Male in geschlossener Reihe den Klassikern entgegen. Filosofische Gedichte von Schelling und Fichte, geistliche Lieder von Novalis, Mariengesänge aus dem Lateinischen und Spanischen, Romanzen, südliche Formen wie Sonetten, Stanzen, Terzinen, die Form der Assonanz, eine Parallele: Hellenik und Romantik (jene mit dem Tod, diese mit dem Leben zusammen gestellt) traten gemeinsam auf die Wahlstatt; sie siegten; die neue Schule mit ihrem von Voss und Baggesen freilich verspotteten Klingklang wurde modern. Selbst Goethe musste Sonette „leimen.“ („Ich schneide sonst so gern aus ganzem Holze“.)

Theils an der Hand der hier in ihren Formen nachgeahmten romanischen Dichter, theils durch die 1801 von Tieck herausgegebenen Minnelieder versuchte die Schule einen Uebergang von den griechischen zu der Weise des Deutschen Volksliedes zu gewinnen.

Die romanischen Formen und Reimverschlingungen mit ihrem Ueberwiegen des weiblichen (zweisilbigen) Reimes machten unsere Dichtersprache musikalischer, reicher, biegsamer, aber auch weicher.

Die antiken Formen, der einsilbige Reim waren männlicher gewesen.

Weichheit war es eben nicht, was unsere Nation damals bedurfte. Sie entsprach einem mattgewordenen Geschlechte. Günstiger konnte die von Tieck angeregte neue Herausgabe des Nibelungenliedes wirken.

Mit seinen dramatischen Märchendichtungen: *Genoveva* (1800) und „*Kaiser Oktavianus*“ erreichte Tieck seinen Höhepunkt als Romantiker, in ihnen gipfelte die Schule. Sie wurzeln in der

deutschen Sage, mischen alle Formen der Poesie, überströmen an malerischen und musikalischen Motiven und feiern einen „Karneval“ der Natur, die hier mit tausend Zungen spricht. Beide Dichtungen sehen trotz der dramatischen Form von der wirklichen Bühne vollständig ab und spielen in einer fantastischen Welt.

Tiek, durch diese Schöpfungen überreizt, krank, von nervösen Anfällen, Starrkrämpfen, fixen Ideen gequält, von Jakob Böhme in die Mystiker und Kirchenväter gelockt, von der Angst gepeinigt, eine geheime Magie verfolge ihn, schloss allmählig den ersten Zeitraum seines Wirkens; der zweite war, von der Sammlung seiner Erzählungen unter dem Gesamttitel „Fantasus“ abgesehen, der Kritik und Literargeschichte geweiht, erst der dritte neuer dichterischer Thätigkeit, der Novelle.

Zunächst konnte auch Italiens Himmel den erstorbenen Dichter in Tiek's Brust nicht wachrufen. Selbst Rom nicht (1805), das eine zweite Station der Romantik wurde, und das selbst der klare Wilhelm von Humboldt (1802—1809 preussischer Resident daselbst) im Geiste der Romantiker so begrüßte: „Unsere neue Welt ist eigentlich gar keine; sie besteht bloß in einer Sehnsucht nach der vormaligen und einem ungewissen Tappen nach einer zunächst zu bildenden. In diesem heillosesten aller Zustände suchen Fantasie und Empfindung einen Ruhepunkt und finden ihn nur in Rom.“

Tiek's Frau und Tochter Dorothea fanden ihn und wurden in Rom katholisch. Ob er selbst? Es war eine vielbestrittene Frage, Thatsache aber, dass er jungen Künstlern den Katholizismus aus ästhetischen Gründen empfahl. Sollen wir ihn etwa über seine Gefährten erheben, weil er seinem ursprünglichen Glauben treu blieb und nur in der Kunst mit dem Katholizismus buhlte? Kann man als Künstler lieben, was man im Leben nicht wählt? Kann man eine doppelte Buchhaltung führen, Protestant im Leben, Katholik in der Kunst sein? Die romantische Ironie gestattete es freilich, in der „Genoveva“ mit allen Glocken zu läuten und im Hintergrunde eine grinsende Fratze zu ziehen; eine solche Poesie bleibt aber dem Volke fremd, es fehlt ihr auch das herzenbezwingende, nur aus der Ueberzeugung aufstürmende Pathos; sie kann in ihrer Schaltheit zu der Selbstverachtung, in das Irrenhaus, zum Selbstmord

führen. Der wahre Dichter muss mit dem, was er gestaltet, Eins sein, das Gleiche dichten wie leben. Man kann nicht malen, was man nicht glaubt, und soll es auch nicht, aus sittlichen, wie aus rein künstlerischen Gründen. Statt eines Kunstwerkes entstünde ein Machwerk. — —

Eine dritte Station der romantischen Schule war — man sollte es nicht erwarten — Paris, wohin Fr. Schlegel 1802 gezogen war. Von dort aus redigirte er die 1803 beginnende „Europa.“ Als Weltbürgerin nach Frankreich ziehend, wurde die Romantik in Paris deutsch und begann dort für den Rhein und das deutsche Kaiserthum Fridrich des Zweiten zu schwärmen.

Die neue Zeitschrift wandte sich auch mit wachsender Vorliebe der bildenden Kunst zu und spricht mehr ahnend als bewusst den Satz aus, dass jede Kunst in einem nationalen Boden wurzeln müsse, dass jede Nachahmung einer fremden Kunst nicht nur die heimische in ihrer Selbstständigkeit beeinträchtige, sondern auch die Idealität derselben gefährde.

Schlegel, der in Paris, wo damals wie einst in Rom die geraubten Kunstschatze des Erdtheils zusammenflossen, einer reichen Anschauung geniessen konnte, begann gegen David's antikisirende Schule, aber auch gegen Rafael und Michelangelo, zu polemisieren — sie hatten ja die Antike studirt! — und gab das nur zu lange nachgesprochene Lösungswort, dass man zu den frommen Meistern der vor-rafaelischen Zeit zurückkehren müsse. Kühn ertönte der Satz: „Von dieser neuern Schule, die durch Rafael, Tizian, Correggio, Giulio Romano, Michelangelo vorzüglich bezeichnet wird, ist unstreitig das Verderben der Kunst ursprünglich abzuleiten!“

So sprach Fridrich Schlegel, obwol er, wie er selbst gestand, noch keinen Michelangelo gesehen hatte.

Wir wollen nicht leugnen, dass der Katholizismus bei Rafael bereits weltlicheren Charakter annahm, dass seine Gestalten schöner, voller, griechischer wurden, während die Vorgänger die Frömmigkeit in einem seelenvollen Antlitz aussprachen, aber nicht ohne die energische Betonung leiblicher Magerkeit. Der mönchisch finstere Sinn des Mittelalters lag von einem Rafael weit ab; seine Madonnen sind keine Büsserinnen, sondern beglückte junge Mütter; sie lieben und

sind fromm — in ihrer Liebe; sie freuen sich des Daseins und wissen nicht, dass der echte Spiritualismus wie eine Verkörperung des Hungers aussehen soll.

F. Schlegel rief den Malern, welche nicht mehr wie einst aus Religion und Philosophie zu schöpfen vermöchten, — jene sei ja verschwunden und diese zu schulmässig geworden — die Aufforderung zu, sich an die universelle Kunst aller Künste anzuschliessen, an die Poesie, um in ihr die Religion und die Philosophie der alten Zeit wieder zu gewinnen.

„Der Maler soll Dichter sein“, hiess es nun. Die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts hatte, in verwirrender Vermischung der Künste, vom Dichter gefordert, er solle malen, bis Lessing die Grenzen beider Künste in Laokoon zog; jetzt förderte man vom Maler, er solle dichten. Mit anderen Worten, er sollte das zu weltliche Studium der Form bei Seite stellen und den Inhalt zu seiner Hauptaufgabe machen, der Inhalt aber selbstverständlich kein anderer als der unserer dichtenden Romantiker sein: Die Welt im Helldunkel des Mittelalters.

An Schlegel's Seite treffen wir zu Paris zwei Jünglinge: Sulpiz Boisserée (geb. 1783) und Melchior (1786); sie hörten bei ihm Philosophie und Literatur und bewogen ihn in Frühjahr 1804, mit nach Köln zu ziehen. Sie selbst brachten, von einigen altdeutschen Bildern in Louvre angeregt, ein erwachendes Verständniss älterer deutscher Kunst in ihre Vaterstadt heim, heim — aus Frankreich!

Wir werden später nach Köln, wo Fridrich Schlegel mit Vorträgen zu wirken begann, zurückkehren und bemerken zunächst, dass sich in Paris die Wandlung der Romantiker auch in der Weise vollzog, dass unsere ästhetischen Revolutionäre zu der politischen und kirchlichen Reaktion einzuschwenken begannen.

Auch hier finden wir einen Faden in Schelling's romantischer Philosophie, welche die Mythologie als das Mittelglied zwischen Poesie und Wissenschaft aufstellte und eine neue Mythologie als die Schöpfung des kommenden Geschlechts verhiess. Dies sagte den mystischen Neigungen der Romantiker zu, obwol sie an die Tiefe der echten Mystik, eines Tauler, Meister Eckart, Jakob Böhme, an das Gottschauern derselben nie heranreichten, mit ihr nur poetischen Dilettantismus trieben.

Mit Vorliebe blickten sie auf den Orient als die Wiege der Religionen, als den Erdtheil, „in welchem“, wie es in der „Europa“ heisst, die „Möglichkeit des Enthusiasmus nie so bis auf die letzte Spur vertilgt werden kann, weil die Natur selbst eine ursprüngliche und nie ganz versiegende Quelle desselben dorthin gelegt hat.“ So konnte Fr. Schlegel die indischen Büsser und Träumer als echte Romantiker bewundern und die begeisternende Kraft des Opiumrausches preisen; so konnte er Europa schon deshalb die Religion absprechen, weil es dazu klimatisch unfähig sei. Erregt ruft er von Paris aus: „Der Charakter Europa's ist ganz zum Vorschein gekommen und vollendet, und eben das ist es, was das Wesen unseres Zeitalters ausmacht. Daher die gänzliche Unfähigkeit zur Religion, die absolute Erstorbenheit der höheren Organe. Tiefer kann der Mensch nicht sinken.“

An die Stelle der gesuchten neuen Mythologie trat schliesslich eine alte, trat — der Katholizismus, den man in der Poesie der romanischen Völker, namentlich bei Calderon mit allem Zauber der Dichtung umflossen sah. Er, der allein der Revolution getrozt, den selbst Napoleon wieder aufgerichtet hatte, für den ein Chateaubriand im „Geist des Christenthums“ als beredter Anwalt aufgetreten war, freilich mehr von poetischen Erscheinungsformen desselben, als vom Geiste sprechend, — imponirte den schwankenden, glaubensbedürftigen, für Mystik und Altüberliefertes empfänglichen Gemüthern der Romantiker, um so mehr, da er, an die Fantasie der Menschen sich wendend, der Kunst anregend entgegentritt. Wie kahl erschien dagegen der in der That nüchtern gewordene Protestantismus, dem erst ein Freund der Romantik — Schleiermacher — wieder neue Seele einflössen sollte, durch die Weihrauchdüfte und Mariengesänge seiner Jugendgefährten das von ihm allein vertheidigte Evangelium hindurchtragend.

Eine Weltliteratur, eine Weltkirche, das Weltreich Karl des Grossen schien in jenen Tagen einen Augenblick möglich; der blutige Gegensatz Frankreichs und Deutschlands zerriss den letzteren Traum, mehr noch der am 10. Juni 1809 vom Papste gegen Napoleon geschleuderte Bannstrahl. Nun wurde der politische Gegensatz der deutschen Romantiker zu dem gekrönten Korsen noch zu einem religiösen, geweihten. Und sie, die als Ghibellinen, als

Schwärmer der mittelalterlichen Kaiseridee begonnen hatten, waren nun Welfen geworden, standen gegen den Kaiser auf der Seite des Papstes.

Wie früher Voltairianismus und Freigeisterei in den hohen Kreisen Mode war, wie die Aristokratie mit dem Lichte zu spielen liebte, bis die Funken unter das Volk hinabfielen, — man hatte sich von dem Zwange des Glaubens und dem Drucke der Krone befreien wollen — und erschreck nun über die Frechheit des Bürgerthums, das Gleiche zu begehren, — so wurde jetzt — nach der Revolution — der Katholizismus Mode. Der Rosenkranz wurde ein Schmuck derselben Damen, die in ihrer Kleidung die Frauentracht der Griechen nachzuahmen versucht hatten.

Zu der religiösen kam die politische Reaktion, zum Glaubenswechsel der Gesinnungstausch. So Fridrich von Gentz aus Breslau (1764—1832), ein Wüstling der Romantik, der als Wortführer der politischen Freiheit begann, aus preussischen in österreichische Dienste trat, den Protestantismus abschwor und in der Kanzlei Metternichs endete. Die Manifeste Preussens (1806) und Oesterreichs (1809 und 1813) gegen Napoleon sind aus seiner Feder geflossen.

So Jakob Görres (1776—1848!), eine der bedeutendsten Persönlichkeiten dieser Zeit, der „rückwärts gewandte Profet mit dem Feuerschwert,“ wie ihn das junge Deutschland nannte. Er begann zu Koblenz 1793 als Herausgeber des „rothen Blattes,“ als Jakobiner und Franzosenfreund, war in Paris gewesen wie der unglückliche Forster, schwelgte später in der Mythologie der Völker, warf sich mit seinem ewig flackernden Enthusiasmus endlich in die beruhigenden Arme der Kirche, bekämpfte die Franzosen im „rheinischen Merkur“ mit einer Gewalt, dass ihn die Gegner selbst den vierten Alliirten nannten, und endete als der Begründer jenes heissen Kampfes, den der Katholizismus in Deutschland, namentlich am Rheine, noch heute gegen den Staat ficht. Auch im härenen Gewande des Ultramontanismus trug er noch die rothe Mütze des Demagogen — Heine nennt ihn daher die „tonsurirte Hyäne“ — auch als frommer Katholik träumte er noch von Sphynxen und indischen Göttern, von den Naturgottheiten der alten Germanen und von dem altpersischen Kampfe zwischen Licht und Nacht. Sein

Gegner, ihm zum Tode verhasst, war der Staat — in jungen und alten Tagen. Der junge Görres bekämpfte ihn von der Tribune des Konvents, der alte von der Kanzel Roms. In seiner Liebe wechselte er, in seinem Hasse blieb er treu.

Wien war der Ort, welcher die Romantiker der Gesinnung aufnahm, Fridrich Schlegel — Gentz — Zacharias Werner Wien war die Bussstation der Schule.

Werfen wir hier einen Blick auf dieselbe im Ganzen.

Die Einwirkung der grossen politischen Ereignisse an der Wende der Jahrhunderte auf die deutschen Geister war verschieden; unberührt ausser Goethe auf seiner olympischen Höhe blieb keiner. Die kräftigeren, patriotisch gesinnten Geister, gingen zu Grunde oder wurden wie Seume nicht verstanden, oder trugen wie Zschokke ein freies Herz in die Fremde, dieser in die Schweiz. Die Mehrzahl war schwach und erlag einem Fatalismus, der Idee eines unbesiegbaren, Alles bezwingenden Schicksals. Gerne flohen sie aus der Gegenwart, um zu vergessen, zu schlafen und zu träumen. Solchen musste eine poetische Richtung willkommen sein, welche nicht nur das Leben in einen Traum verwandelte, sondern den Traum zum Leben, wenigstens zu dem der Poesie machte. Wir sehen im Traume die Gebundenheit der Seele — dem Romantiker war erst er die wahre Freiheit des Geistes!!

Der romantische Philosoph Schubert ging ja so weit, den Traum die Emanzipation der unsterblichen Seele zu nennen, welche sich nur im Schläfe vom Körper lösen und ihre eigenen Wege gehen könne! Tiek zog selbst aus dem taghell blickenden Shakespeare eine „Aesthetik des Traumes“, betonte die Märchendichtungen desselben, den „Sommernachtstraum“ und den „Sturm“ und schien geneigt, das „Festhalten der Zuschauer in einer bezauberten Welt, in einer unaufhörlichen Verwirrung“ für die Krone der Poesie zu halten.

Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt
Steig' auf in der alten Pracht!

Das ist das Motto der sämtlichen Werke der Schule!

Aus der Wirklichkeit hinweg, so rief die Sehnsucht der Romantiker, die — ohne Ziel und Inhalt — zuletzt in eine Sehnsucht nach — Sehnsucht entartete!

Eine Weltanschauung, welche die Wirklichkeit so gering anschlug, kam leicht dahin, beim Anblicke von Ereignissen, die nach prosaischer Menschen Bedünken Vaterland und Menschheit berühren, aufzulachen und Purzelbäume der Ironie zu schlagen! Sie kam leicht dahin, die Poesie für das einzige bedeutsame Leben, ja für das Leben überhaupt zu nehmen. Novalis sagt im „Heinrich von Ofterdingen“ geradezu: „Es ist recht übel, dass die Poesie einen besondern Namen hat, und die Dichter eine besondere Zunft ausmachen. Es ist gar nichts Besonderes. Es ist die eigenthümliche Handlungsweise des menschlichen Geistes. Dichtet und trachtet nicht jeder Mensch in jeder Minute?“ Wie nahe liegt da die Versuchung, dieses von uns derart gemeinsam gedichtete Leben für ein Spiel, für eine Komödie zu halten, der das souveraine Ich mit vornehmer Kühle gegenübersteht!

Der genannte Roman ist von Gottschall die Metaphysik der romantischen Schule genannt. Gestützt auf die Einheit der Poesie und des Lebens wird hier der Dichter als Mittelpunkt des Weltalls, als Träger der höchsten Ideen, als die höchste Entwicklung der werdenden Menschheit, als Ideal der vollendeten aufgestellt.

So sehr dies zu Schelling stimmt, der in der Kunst die einzige und ewige Offenbarung, die es gebe, erblickt, so musste eine solche Vergötterung der Dichtung doch die armen nervenschwachen Dichter jener Tage in gefährliche Stimmungen, in bedenkliche Konflikte mit dem Sittengesetze bringen.

Schelling hatte die harte, aller Rücksichtnahme fremde Moral Kant's bekämpfen wollen und kam dazu, neben der landläufigen, für die gewöhnlichen Menschen geltenden eine eigene privilegierte Moral für bevorzugte Geister zu schaffen; er sprach von einer Freiheit und Erhebung des Geistes, selbst über das Gesetz, die nur wenigen Auserwählten zukomme! Wir wissen, dass die Romantiker geneigt waren, sich für Auserwählte zu halten! Selbst ohne sittliches Ideal und ohne den Glauben an ein starres Prinzip des Rechts, konnten sie keine Helden von Schiller'schem Erze, nur Schwächlinge und Verbrecher, Puppen und Teufel bilden.

Ihre Ethik finden wir in Fridrich Schlegel's berüchtigtem Roman Lucinde. Da wird mit deutlichen Worten gesagt, dass die Weisheit des Lebens nicht in der rohen That, sondern in einem ästhetischen Nichtsthun, in der gottähnlichen Kunst der Faulheit bestehe. Im Nichtsthun genieße die Freiheit des genialen Subjekts sich selbst. Je göttlicher wir würden, um so ähnlicher der Pflanze, der schönsten Naturform, welche nur ruht, genießt und thathlos duftet. Das Leben der Pflanze wird als die Religion der Religionen gefeiert!

Nur eine kranke, politisch kranke Zeit entschuldigt eine solche kranke Erscheinung!

Es kann uns nicht überraschen, dass die Romantiker, welche — wenigstens von Tiek gilt es, — die „Zugluft der Geschichte“ noch mehr scheuten als Goethe, Schiller hassten, ja letzterem den Namen eines Dichters absprachen. Dass Tiek weit über ihm stehe, war bei ihnen über allem Zweifel erhaben. Ihnen war die Form, so sehr sie auch mit dieser spielten, das Höchste, das Einzige; sie predigten die vollständige Tendenzlosigkeit; eine stoffliche Wirkung der Poesie schien ihnen nur Sache des Pöbels zu sein.

Schiller griff dagegen in das Herz seines Volkes, verschmähte eine erhabene sittliche Wirkung nicht, dachte über die Form hinweg auch an einen mächtigen Stoff, an mächtige Ideenwirkungen; noch mehr, er stellte der Zaubernacht der Märchen den Tag der Geschichte gegenüber. Das musste verdammt werden. Geschichte, wenn eine Zeit schlafen, Tendenz, wenn man träumen will! Sie warfen Schiller Frase und Deklamation vor und glaubten ihn damit abgefertigt, vernichtet zu haben, sie, die echten Künstler der Form und daher zum Richterspruche berechtigt!

Diese „Künstler“ sind heute vergessen, und die „Frase“ Schiller's tönt noch! —

So herb unser Urtheil über die Schule lautet, wir wollen ihre Verdienste nicht verkennen, nicht vergessen, dass sie zuerst die aus der französischen Volksbewegung geschöpften Gedanken einer nationalen Literatur, einer nationalen Kunst auffasste, dass Fridrich Schlegel die Geschichte der Literatur gründete, dass sie, die Romantiker, Leben und Poesie vermittelten, die Stellung des Schriftstellers durch ihre persönlichen Beziehungen zu den Mächtigen der

Erde hoben, dass sie den Gedanken Goethe's, die Gründung einer Weltliteratur zu einer Wahrheit und Deutschland zum Mittelpunkt derselben machten. In deutscher Sprache sollten sich künftig die grossen Denker und Dichter aller Nationen begegnen, im deutschen Geiste das Wesen der einzelnen Völker zum Wesen der Menschheit sich läutern.

Zum Danke dafür, dass sie die Dichter der Völker in unsere Sprache übertrugen und zwar meisterlich, schrieb die Staël, die Freundin Fr. W. Schlegel's, unter dem Einflusse des letzteren und von Napoleon dieses Buches wegen aus Frankreich verbannt, ihr Werk „über Deutschland“ und verschaffte dem damals unterliegenden Volke die stolze Genugthuung, dass der Sieger uns in Kunst und Wissenschaft zu bewundern begann. Das Buch ist ein Werk der Schule.

Die romantische Schule hatte endlich das Glück, die erste unmittelbare Wirkung auf die Dichtung der Nachbarvölker zu üben; die romantische Schule der Franzosen (V. Hugo, Lamartine, George Sand) wie die neuere Poesie der Engländer (Byron an der Spitze) ist unter dem Anhauche deutschen Geistes erblüht.

— . —

Gestatten Sie mir noch die Einwirkung der Schule auf die Musik und bildende Kunst, endlich auf das Theater zu skizziren. Wir haben auch hier die Jahre 1800—1812 im Auge.

Wie Goethe und Schiller in der Poesie auf einem universellen, hoch über ihr Volk emporragenden Standpunkt wirkten, so Gluck, Mozart, Beethoven in der Welt der Töne. Wie weit ab von ihnen lag die deutsche Wirklichkeit, die Weise des Volkes!

Deshalb schuf sich das Volk eine eigene, von der Kunstgeschichte meist nicht gekannte Poesie und Musik oder wandte sich den kleineren, seinem Verständniss näherstehenden Geistern zu. So Iffland und Kotzebue dort, so den Meistern der Nach — Mozartischen Oper hier: Zumsteeg, Winter (das unterbrochene Opferfest), Weigl (die Schweizerfamilie), Gyrowetz. Sie waren kleinbürgerliche Gestalten, aber — nach Mozart, der eine kosmopolitische Musik geschaffen — eine Reaktion im deutschen Sinne. Riehl nennt sie mit ihrem gepuderten Kopfe und gekräuselten Jabot die

„göttlichen Filister.“ Sie waren klar und einfach, musikalische Rationalisten und griffen, was ihr Hauptverdienst ist, in die Welt des Volksliedes hinab, wie dort Iffland in die der deutschen Familie. Auch der grösste deutsche Bänkelsänger, an dessen „Teufelsmühle am Wienerberge“ die Grauköpfe unter uns noch denken werden, der alte Wenzel Müller muss hier genannt werden, der zwar für die untersten Schichten unseres Volkes schrieb, aber dafür vom ganzen Volke, dessen Lied er in „seiner vollen göttlichen Rohheit“ auf die Bühne brachte, nicht missachtet werden darf. Selbst ein Beethoven verschmähte es nicht, über ein Thema von Müller (Schneider Kakadu) Variationen zu schreiben (Klaviertrio op. 121)!

Ed. Devrient sagt: „Müller hat die Wiener Possen in jedes deutsche Ohr geheftet“; er hat den Sieg der Volksweise erkämpft, unbewusst, dass gleichzeitig die Literaturgeschichte das Volkslied, das „Wunderhorn“ der Nation, wieder heraufholte; er hat die Musik mit süddeutschem Humor erfüllt, zwar keinen Leporello, aber einen heimischen Kasperl geschaffen und über zweihundert Volkspossen und Zauberopern in seinem „klassischen Style des Gassenhauers“ aus dem Aermel geschüttelt, rühmte sich auch dessen, — einem Mozart gegenüber, der nur so ein Par Opern geliefert!!

Er starb 1835, nicht in seinen noch heute forttönenden Liedern („Wer niemals einen Rausch gehabt“), wol aber mit seinen Namen, mit seiner Person längst vergessen. Das ist das Los aller Volksänger: sie fallen in die Masse zurück.

Das kleine Theater der Wiener Leopoldstadt, jetzt auch seit Jahren eingerissen, war sein Wirkungskreis. Man wollte ihn heben und rief ihn als Operndirektor nach Prag; da wurde dem Bänkelsänger unwohl, und er gab Glanz und Ehre hin — hin für das Volkslied — und zog wieder in das kleine Komödienhaus zu Wien, der musikalische Klassiker des Pöbels im gemüthlichen Sinne des Wortes.

Auch an den Tondichter des Donauweibchens sei hier erinnert. Er war wie Müller als Mensch längst vergessen, als im März 1830 die Donau die Leopoldstadt in graussiger Weise überströmte; da stürzte ein achtzigjähriger Greis aus einem elenden Häusschen am Ufer. Jammernd sah er in das Wasser, das ihm Alles genommen, seinen letzten Reichthum, seine Erinnerungen, seine Opern! Es war

Ferdinand Kauer, jetzt ein Bettler und nach kurzer Frist eine Leiche! Die Donaunixe war selbst gekommen, ihren Sänger zu sich hinabzuziehen!

Waren diese Zauberopern nicht auch ein Stück romantische Schule, gesunde Volksromantik?

Zwei Meister standen sich in dem hier besprochenen Zeitraume (1800—1812) charakteristisch gegenüber, den Gegensatz der Welt- in der Kunstgeschichte wiederholend.

Der Träger der Freiheitsidee in der Tonwelt blieb der deutsche Meister Beethoven. Er stand isolirt in solcher Zeit, aber ungebrochen. Die heroische Symfonie rauscht aus jenen Tagen zu uns herüber. Und der junge Theodor Körner sollte für den Giganten sogar eine neue Operndichtung schreiben: „die Rückkehr des Ulysses.“ Sie blieb leider unvollendet! Auch hier wäre wie im „Fidelio“ die Treue des Weibes zu preisen gewesen, aber auch männliche Heimatsliebe, schmerzvolle Sehnsucht nach einem vermissten Vaterlande.

Beethoven gegenüber steht kein deutscher Meister, sondern der französirte Italiener Spontini. Die grosse Oper wurde nach Mozart zunächst von den Franzosen oder doch in Frankreich aufgenommen: Salieri, Cherubini, Spontini, Mehul. Während unsere Meister in Familie oder Feenwelt sich bewegten, wurde dort die grosse Geschichte zu Opern entrollt. Der politische Aufschwung der französischen Nation, ihr wachsender Horizont spiegelte sich in den weltgeschichtlichen Stoffen ihrer grossen Oper.

Gasparo Spontini war der musikalische Profet des napoleonischen Zäsarenthums. Mit diesem blühte, mit diesem fiel er, wenigstens in Frankreich. Die Vestalin, Ferdinand Cortez, dessen Stoff von Napoleon selbst angegeben war, fallen in diese Zeit, kriegerische Opern voll Römergeistes und reich an theatralischem Pathos; wie Napoleon in die Kriegskunst, führte er Massen — hier in die Oper — ein und siegte durch Masseneffekte; Volk gegen Volk, Spanier gegen Mexiko's Söhne. Als Napoleon besiegt war, führte Preussen's König den Sänger des Kaisers mit sich nach Berlin; der Soldatenfürst fühlte sich vom Soldatenmusiker angezogen, gleichwol war es ein kunstgeschichtlicher Irrthum. Wie konnte man Napoleon schlagen und seinen Geist in der Kunst fortleben,

den neuen Richard Löwenherz fesseln und den Blondel desselben singen lassen?

Während so Spontini und Beethoven Despotismus und Republikanismus in Töne setzten, das Deutschthum nur in den Händen kleiner Meister lag, begannen unsere künftigen Romantiker in der Tonkunst ihre ersten Schritte.

Die romantische Richtung konnte bei ihrem subjektiven Charakter der Musik nur günstig sein, strebte sie doch schon in der Poesie nach musikalischen Effekten und suchte das Wort, das zu bestimmte, zu klare, in den unendlichen Ton zu übersetzen. „Liebe denkt in süßen Tönen; denn Gedanken stehn zu ferne“, seufzt ihr Haupt, Ludwig Tieck. Trotz dessen bemühten sich die Romantiker hinwieder, die Musik in Poesie zu übertragen; sie sind die Erfinder — nicht der Programmmusik — aber doch des Versuches, die Instrumentalmusik in Worte, in ein Programm zu verwandeln.

Ludwig Spohr und Karl Maria von Weber mit dem später auftretenden Marschner sind die Häupter unserer ältern musikalischen Romantik gewesen. Sie gehören, wie die dichtenden Romantiker, dem deutschen Norden an. Spohr und Weber genossen eine sorgfältige, auch wissenschaftliche Bildung und begannen als Virtuosen, jener auf der Geige, dieser auf dem Klavier. Spohr, in welchem die Gewiegtheit, der Ernst der alten Tonkünstler auf eine neue Zeit herüberkam, gründete eine eigene Schule, ohne jedoch die ältere Richtung aufzulösen; er wollte sie nur verjüngen, romanisiren; kühner verfuhr Weber, bei dem auch der Tondichter den Tonkünstler überwog, und löste die Kammermusik in eine Musik des Salons auf.

Weber wandte sich, ungleich dem idealistischen Spohr, in welchem ein Stück Schiller'schen Geistes — im Sinne des vornehmen Pathos — in der Neigung zu stattlicher Frase fortlebte, dem Volksliede zu.

Es ist sehr bezeichnend, dass es Weber war, der zu Prag den von Wenzel Müller niedergelegten Taktstock ergriff. Er siegte ja mit den Waffen, die Müller für ihn geschmiedet hatte.

Die Romantik hat auf dem Gebiete der Musik, in Weber's Oper ihre schönsten Siege gefeiert; es ist auch ihr eigenstes Gebiet: dem Gesange glauben wir das übermächtige Gefühl, dem Tone glauben wir das Wunder.

In Weber erfüllte die Romantik ihre nationale Aufgabe; sie schuf eine wahrhaft deutsche Oper, deutsch im Stoffe, deutsch in der Weise.

Weber's Freikugeln machten uns von Italiens und Frankreichs Bühne unabhängig, und seine „Euryanthe“ kündigte bereits die Richtung Wagner's an, in ihr eine Neuromantik, in ihr aber auch das echtdeutsche Streben, Musik und Drama zu versöhnen.

— . —

Was die bildenden Künste betrifft, sahen wir bereits mehrere Fäden von der Romantik zu ihnen herüberlaufen. Der eine ging von Tieck's und Wackenroder's gemeinsamen Schriften aus; der Klosterbruder lehrte, der alten Maler innerstes Herz habe sich dem Dienste der Marienverehrung geopfert; es brannte vor Liebe und Gottseligkeit; daher kam Verklärung über das Werk sterblicher Hände! Ein Meister wird vor allen gepriesen, der Mönch Fra Angelico da Fiesole († zu Rom 1455), der den Gekreuzigten nur weinend malte, ja nie zum Pinsel griff, bevor er die Seele durch Gebet und Messe gereinigt hatte. Glaubend, dass Gottes Finger den Stift führe, habe er nie etwas geändert; seine Kunst war göttliche Eingebung! Aehnlich ihm sollten auch die neueren Meister „weniger studiren und mehr dem frommen Sinne vertrauen.“

Gegen diesen, von Aug. Wilh. Schlegel besungenen, später von dem Haupte der malenden Romantiker Overbeck in dem „Triumph der Religion in den Künsten“ in Farben gepredigten „Bund der Kirche mit den Künsten“ trat namentlich der alte gefeierte Heide, das Haupt der Klassiker, Goethe auf, vorzüglich in seinem „Winkelmann.“ Um so schmerzlicher musste es ihm, dem Feinde dieses „Kunstpietismus“, fallen, dass ihn das nichtdenkende Publikum einen Augenblick für den Verfasser des Klosterbruders hielt! Aehnlich wie hier eine katholisirende, bestritt Goethe (Propyläen 1800) auch eine patriotische Kunst; sie sei wie eine patriotische Wissenschaft unmöglich; sie gehöre ja wie alles Gute der ganzen Welt und könne nur durch allgemeine freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden gedeihen!

Der zweite Faden führt uns nach Köln zurück, in die Zeit der Aufhebung der Klöster am Rheine. Die Kirchenbilder wurden mit roher Hand von den Wänden und Altären gerissen und als alte Bretter verkauft. Eines Tages begegnet Sulpiz Boisserée, den wir im Louvre vor altdeutschen Bildern staunend stehen sahen, Trägern, welche solche bei Seite geworfene Kirchengegenstände auf einer Bahre tragen, unter anderen eine Leidensgeschichte Christi. Boisserée hält die Leute an, kauft das alte Bild um wenig Geld und beginnt nun jene berühmte Sammlung altdeutscher Gemälde, welche später 1827 von Ludwig von Baiern angekauft und der Stolz der Münchner-Pinakothek wurde.

So war durch die Brüder Boisserée ein Stück Kunst gerettet, einem falschen Aufklärungseifer entrissen worden.

Die Romantik in der bildenden Kunst begann zu Dresden, welches durch einen katholischen Hof, eine reiche Kirche mit glänzendem Kultus und einer berühmten Musik, endlich durch seine Bildergalerie, welche ja die sixtinische Madonna und Correggio's Nacht besitzt, günstige Vorbedingungen bot; später zog es ja auch Tieck und Weber an.

Als die ersten malenden Romantiker wären zu nennen: Otto Runge, 1777—1810, auch als Schriftsteller thätig, mit Tieck und Steffens befreundet; er nannte sich die „exekutive Kraft ihres Denkens.“ Er wollte seinem kränklichen Wesen die Erkenntniss verdanken, dass alle Wissenschaft sich aus dem Glauben entwickle. Jakob Böhme führte ihn zu der Theosophie; wie Tieck hatte er Sinn für volkstümliche Darstellung und schrieb Erzählungen in niederdeutscher Sprache, z. B. *Mine Fru de Ilsebil*. Als Künstler war er Dilettant, am Besten in der Arabeske. Er gefiel sich in geheimnissvollen Allegorien, die er glücklicherweise selbst erklärt; denn wer würde es z. B. Blättern ansehen können, dass „sie sich in den Kelch getaucht und berauscht haben“?

Bedeutender war der Landschaftler Friedrich aus Greifswalde, welcher der überschätzten, selbst von Goethe gepriesenen Vedutenmalerei Hackert's in den Weg trat und in die Landschaft „Stimmung“ einzuführen suchte. Nach ihm sollte der Maler nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Ohne dieses soll er lieber gar nicht malen. „Schliesse dein leibliches

Auge, damit du mit dem geistigen zuerst sehest dein Bild.“ Kirchhofs- und Winterlandschaften waren sein Lieblingsstoff; meist ohne Figuren. Er malte sogar eine Landschaft als Altarblatt (im Schloss Tetschen in Böhmen): ein Kreuz auf einer Felsenhöhe, im Hintergrunde die aufgehende Sonne. David sagte von diesem Vorgänger Lessing's, er habe die Tragödie der Landschaft erfunden. Er starb, 65 Jahre alt, 1840 in grosser Armuth, da die Mode heitre Bilder wollte.

Eine düstre Natur war auch Fridrich August von Klinkowström, der später nach Rom zog und in Wien katholisch wurde, † 1850.

Wenn Karstens ein Plastiker mit dem Stift gewesen war, so bemühten sich diese romantischen Maler dagegen, das eigentlich malerische Element neu zu beleben, die Malerei in der Malerei. Dieses Verdienst um das Kolorit erwarb sich auch Gerhard von K ü g e l g e n, mit seinem Zwillingsbruder Karl 1772 zu Bacherach geboren. Er verschmolz Malerei und Musik und komponirte mit der Guitarre in der Hand. Er belebte den erstorbenen Sinn für die Oelmalerei und eine blühende Farbe. Klinkowström sehen wir mit dem Königsberger Sonderling Hamann, Kügelgen mit Thomas a Kempis in der Hand. Ueberall literarische Anregungen!

In Dresden empfing endlich zu dieser Zeit ein anderer berühmter Meister seine erste künstlerische Bildung: Filipp Veit, 1793 in Berlin geboren. Er ist der Sohn der Kunstschriftstellerin Dorothea Mendelssohn, der Tochter des Philosophen. Zuerst Gattin eines Kaufmanns Veit, vermälte sie sich mit Fridrich Schlegel, nachdem sie sich hatte scheiden und in die protestantische Kirche aufnehmen lassen. Später wurde sie um Schlegel's willen katholisch. Ihre Söhne, beide Maler, traten ebenfalls über. Eine ganze Zeitgeschichte spiegelt sich in diesen Zeilen . . .

Veit, mithin Fridrich Schlegel's Stiefsohn, führt uns auf die Künstler, mit denen er später in Rom zusammentreffen sollte, in Rom, wo die Malerei der Romantiker ihren Höhepunkt erreichte. Wo war Schadow, wo Overbeck in der eben zu schildernden Zeit? Jener zu Berlin, dieser in Wien, beide im Kampfe mit dem Geiste ihrer Akademien. Dort wie hier war das Studium der bolognesischen Schule an der Tagesordnung, deren Führer: die Caracci,

Guido Reni, Guercino, die Vorzüge der älteren Meister zu vereinen suchten und daher Eklektiker genannt werden. Der Galeriedirektor F ü g e r zu Wien, ein Schüler von Rafael Mengs, sah die Aufgabe der Kunst noch darin, die Natur nach der Antike zu veredeln! Wie Schadow in Berlin, sobald der Inspector sich entfernt hatte, von seinem Bologneser Vorbilde zu einem verbotenen Leonardo da Vinci eilte, so huschte Overbeck mit seinen Freunden von Guido Reni zu altdeutschen Bildern. W ä c h t e r, der vom sterbenden Karstens in Rom nach Wien gekommen war, lehrte sie auch, dass alle Malerei nur Seelenmalerei sein müsse; der Geist sei das Wesentlichste, ohne ihn leibliche Schönheit, Pracht der Kleider, Farbengepränge verächtlich! Wie musste das die Jünglinge in ihren Anschauungen bestärken!

Als die jungen Männer das gepriesene Klassische trotz ernstlicher Ermahnung nicht als Richtschnur wählen wollten, so wurden sie endlich 1810 aus der Akademie verwiesen.

Sie pilgerten, fröhlichen Herzens, nach Rom und bezogen das eingegangene, durch sie berühmt gewordene Kloster San Isodoro. Schadow stiess bereits 1810, 1811 endlich der geniale Cornelius zu ihnen, der letztere ein geborner Katholik und vielleicht gerade deshalb der freiblickende Rationalist in der neu sich entwickelnden Schule.

K a u l b a c h stellt an der neuen Pinakothek den Höllenzwang der Kunstakademien als einen Zerberus dar; in der Höhle zusammengekauert trauern die Grazien, die Vertreterinnen der natürlichen Schönheit.

Da stürmen vier Haimonsritter auf wildem Rosse heran; einer will sich hinaufschwingen; die Hand verdeckt das Gesicht, es ist wahrscheinlich Schadow; diese kleine Bosheit Kaulbach's hat manche Federkriege hervorgerufen; zwei der Reiter sind Filipp Veit und Overbeck, dieser die Oriflamme in den gefaltenden Händen; der erste Kämpfer mit dem Schlachtschwerte ist Cornelius, dem der Sieg auf die Stirne geschrieben ist.

Was die jungen Deutschen in dem Kloster zu Rom wollten, war, ferne von der Heimat, nichts Geringeres als die Gründung einer deutschen Malerkunst. Sie haben, Grosses wollend, auch

grosse Formen gefunden, die Freskomalerei neu entdeckt, ihrer flüchtigen Kunst monumentalen Charakter erobert.

In der Baukunst suchte die Romantik den altdeutschen Baustyl zu beleben. Fridrich Gilly hatte bereits auf die Marienburg hingewiesen. Der Schwabe Karl Heideloff (geb. 1789), ein Sohn der Karlsschule, streifte das ihm angelernste Antike ab und wandte sich der Romantik zu. Nach ihm gebe es keinen Künstler ohne Vaterland; mitten unter dem Drucke der Fremdherrschaft erhob er sich an den gothischen Domen und gelobte sich schon damals, ihren Styl zu erneuern. 1812 erschien Costenoble's Schrift: „Ueber altdeutsche Architektur“; nach ihm ist unsere Baukunst aus dem ureigensten Triebe erwachsen; er sieht in der gothischen Kirche keine Ueberhöhung der Pfeiler, sondern nur ein Gewölbe. „Indem sich dieses an einzelnen Punkten niedersenkte, entstanden Träger, die nur eine zufällige Aehnlichkeit mit den antiken Säulen hätten.“ Um das Ganze als echtdeutsch erscheinen zu lassen, lehnt Costenoble alle christlichsymbolische Deutung des gothischen Baustyls ab. Auch die Kreuzesform sei nicht gewollt gewesen, sondern nur aus dem Bedürfniss entstanden, an den Längeseiten Eingänge anzulegen; diese führten zu Vorhallen, diese endlich zu den Flügeln des Querschiffs.

Allen diesen Bestrebungen stand nur Schinkel's Wirken, an die griechische Antike gelehnt, gegenüber; die gleiche Stellung nahm in der Plastik der geistesverwandte Thorwaldsen ein. Die neuaufgefundenen, 1812 in München einziehenden Agineten eröffneten einen Blick in die Geschichte der griechischen Skulptur und luden zu einem erneuerten Studium derselben ein.

Keine Kunst musste der Romantik so ferne stehen wie die Plastik; in der That wissen wir zunächst nur von den echtreligiösen zartsinnigen Statuen und Madonnenbildern des Tyrolers Konrad Eberhard (1768—1840) zu erzählen. Doch fällt in das sonst so trübe Jahr 1806 — zwar kein romantischer, aber ein patriotischer Gedanke. Ludwig von Baiern fasste schon damals, von Johannes von Müller bestärkt, die Idee seiner Walhalla; sie sollte sich auf der Stelle erheben, auf der einst die Burg der Stauffen stand. Von da an bestellte er eine Reihe Porträtbüsten jener grossen Deutschen, die es nicht verschuldet hatten, dass Deutschland um Freiheit, Glanz und Ehre

gekommen war. Es blieb erst einem spätern Meister — Schwanthaler — vorbehalten, der antiken, durch Thorwaldsen vertretenen und der norddeutsch-realistischen, von Rauch eingeleiteten Richtung gegenüber auch eine romantische innerhalb der Plastik hervorzurufen.

— . —

Der Mangel an plastischem Sinne lässt uns allerdings mit einem gerechten Zweifel an das Theater der Zeit der Romantik herantreten. Das Drama will plastische Gestalten.

Das Drama als solches hatte sich im Beginne des Jahrhunderts seiner Pflicht, als ein nationales Institut zu wirken, erinnert. Es rief unter dem fremden Drucke die Göttin der Freiheit an. Wir weisen auf Schiller (Jungfrau von Orleans — Tell), Seume (Miltiades), Jul. von Soden (Franz von Sickingen), auf den Romantiker Kleist, auf Collin und Körner hin. Diese gehörten, was die Form betrifft, der Schule Schiller's an; was den patriotischen Inhalt anbelangt, so ist Collin (geb. zu Wien 1772) Schiller in dieser Richtung vorgegangen. Freilich predigt er, der Dichter der Vaterlandsliebe, diese in Stoffen, welche der Römergeschichte entlehnt sind (Regulus, Coriolan, Horatier und Curiatier); es liegt dies in der antikisirenden Richtung seiner Schule und Zeit: es war Iffland's Verdienst, Schiller um die Zeit des Tell zu modernen Stoffen gerufen zu haben. Collin ist eine wohlthuende Gestalt voll sittlichen Ernstes und unzweifelhafter dichterischer Begabung, wenn auch in seinen Schöpfungen oft die Gesinnung an die Stelle der Empfindung und Leidenschaft treten will.

Wenn wir sehen, wie unsere Klassiker, die mit ihren eigenen Schöpfungen nicht mehr der immer wachsenden Zahl der Aufführungen, einer Folge der stehenden Theater, genügen konnten, zu den einst von Lessing bekämpften französischen Dramen griffen, so wird unser Urtheil über Iffland und Kotzebue milder; freilich war es gerade der Realismus dieser Bühnenschriftsteller, der unsere Dichterheroen nach einem idealen Gegengewichte suchen und es zuletzt bei der Deklamationstragödie Frankreichs finden liess. Das Bedürfniss nach hohen Trauerspielen rührte zuletzt den vielseitigen Kotzebue; er schrieb selbst solche und zwar in — Schillers Tone. Oklavie, Gustav Wasa, Rudolf und Ottokar zählen zu der Schule Schiller's, die wir

in Oesterreich bis in unsere Tage hereinreichen sehen. Eine Seite, die von unsern Klassikern ganz vernachlässigt war, ist nur von den meist zu scharf besprochenen Bühnenpraktikern Iffland und Kotzebue gepflegt worden: das Lustspiel, von letzterem mit einer unleugbar grossen, leider zersplitterten, durch Gesinnungslosigkeit zu Grunde gerichteten Begabung. Der Stahl, den Sand in Kotzebue's Brust stiess, steckt noch heute in der Wunde; das deutsche Volk hat den Verräther an Deutschland noch nicht vergessen, wol aber vergisst es bis heute, dass es in ihm eines seiner reichsten, vielseitigsten Talente verlor.

Wie viel hätten die Romantiker darum gegeben, einen Gran von Iffland's und Kotzebue's dramatischer Kunst zu besitzen! Immer und immer kommen sie, theoretisirend und praktisch, auf das Drama als das Ziel ihrer Sehnsucht zurück und wussten die Bühne doch nie zu erobern. Warum verirrten sie sich auch in Calderon's Zaubergärten, warum lernten sie von Shakespeare nichts als die Fehler? Wo dieser fest ordnet und baut, Charaktere in eiserner Konsequenz, die Handlung mit psychologischer Wahrheit durchführt, wird er von den Romantikern überschlagen; aber husch sind sie da und kopiren ihn, wenn er matte Witze sticht, Verse und Prosa durcheinanderwirft, Verwandlung auf Verwandlung häuft. Je wirrer, um so poetischer! Es war nur Konsequenz, wenn Tieck von den ewigen Verwandlungen im jetzigen Theater gestört, die Shakespear'sche Bühne mit der auf ein Bret geschriebenen Ortsbezeichnung (Wald, Schloss etc.) — zurückverlangte und sie auch unter einem Könige der Romantik in Berlin experimentirend erneuerte. Die Dekorationen sollten wieder entfernt, die Fantasie emanzipirt, eine „poetische“ Bühne geschaffen werden!

August Wilhelm Schlegel schrieb selbst einen „Jon,“ Fridrich einen „Alarkos.“ Jener wurde am 2. Jänner 1802 mit Opposition, dieser am 29. Mai 1802 unter schallendem Gelächter zu Weimar aufgeführt. Es war das erste Mal, dass das „Schicksal“ über die Bühne ging; man hätte diese neue Muse der romantischen Tragödie nicht trauriger einführen können; während sie am gesunden Sinne des Volkes zunächst wenigstens scheiterte, bestach diese unglückliche Schicksalsidee unsere Dichter und verführte selbst einen Schiller, ihr seine Braut von Messina zum Opfer zu bringen.

Wir leiten sonst einen Untergang des Menschen auf seine Schuld, diese auf seinen Charakter zurück; die Schicksalstragödie hebt dagegen den freien Willen auf und stellt es als ein unausweichliches Fatum hin, dass diese oder jene Schuld an diesem Tage, z. B. am 24. Februar (so heisst eine Drama Werner's), mit jenem Dolche vollzogen werde. Arnim lässt eine Familie an einer Reihe von Unthaten, am Vater-, Bruder- und Kindesmord zu Grunde gehen, blos deshalb, weil der „Auerhahn,“ so heisst das Stück, erschossen wurde, der nämlich, in welchem ein alter Ahnherr verzaubert spazieren geht. Allerdings lag eine unheimliche Macht über Europa; Napoleons Joch schien nicht abgeschüttelt werden zu können, und so entstand der Aberglaube eines Schicksals mitten unter der freien Romantik, die christlich sein wollte und doch pantheistische Rückfälle hatte! Waren es nicht — und mochte die Zeit noch so traurig sein — Schwächlinge, die deshalb ein Fatum proklamiren konnten, die keine Hoffnung mehr wagten, oder die nicht einmal den Muth hatten, sich zu sagen: dem Falle des Volkes ging eine schwere eigene Schuld voran?

Von den Romantikern, die noch im ersten Jahrzehend im Drama auftraten, sind ausser einem nordischen Gaste, dem wir den Vortritt lassen wollen, — wir meinen Ohlenschläger, den Dänen, der durch seinen „Correggio“ (1808) Vater einer Reihe von Künstlerdramen geworden ist, — Zacharias Werner, Fridrich de la Motte-Fouqué und Heinrich von Kleist zu nennen.

Zacharias Werner (geb. 18. Nov. 1768 zu Königsberg) der verzückte „Thyrsusschwinger der Romantik,“ Wüstling und Schwärmer, dreimal vermält und zuletzt ein Mönch, der sterbend seine goldene Feder als das Werkzeug seiner Sünde und seiner Reue der Mutter Gottes zu Maria Zell vermachte, ein grosses dramatisches Talent, schrieb ausser mystischen Schwärmereien in dramatischer Form, in welcher er Geheimbünde, (das Thal) und religiöse Fantastereien mit Operneffekten verbrämte, auch einen „Attila,“ einen antizipirten Napoleon, in Fresko und vor Allem einen höchst wirksamen „Martin Luther“ oder „die Weihe der Kraft.“ Der Anblick des grossartig entworfenen Wormser Reichstags musste 1807 die Augenzeugen der Zertrümmerung des Reichs, des letzten, eben abgetretenen Kaisers mächtig erschüttern.

Fouqué machte in seiner Trilogie „der Held des Nordens“ den ersten Versuch, Siegfried auf die Bühne zu bringen. Er schloss sich an die Edda an und rief so wie von der Hagen, der 1807 das alte Nibelungenlied herausgab, von Tiek dazu aufgefordert, die alten deutschen und nordischen Helden gegen die des modernen Romanenthums herauf. Die Sage ist so reich an ergreifenden Momenten, dass wir auch heute noch das Zeitalter begreifen, das selbst in Fouqué's Dramenversuche eine Auferstehung des alten Germanengeistes feierte.

Eine Tragödie selbst ist das Leben des grössten Dramatikers der romantischen Schule, — Kleist — der an der Zeit zu Grunde ging wie der Dichter Sonnenberg, der am 22. Nov. 1805 sich tötete, wie Hölderlin, der Odendichter, der romantische Ideen in antike Metren fassen wollte und über den Widerspruch des Geistes der Gegenwart, der auch in ihm waltete, und der nachklirrenden Ketten der Vergangenheit, von denen er sich nicht lösen konnte, über die Sehnsucht nach einem alten schönen freien Griechenland und die schmachvolle deutsche Wirklichkeit wahnsinnig wurde.

Unser theuerstes Opfer, das Deutschland dieser kranken Zeit und der fieberkranken romantischen Schule brachte, ja es war Heinrich von Kleist, geb. am 10. Okt. 1776 zu Frankfurt a. d. O., preussischer Offizier, später in seinem Berufe schwankend, mit sich, mit seinen Arbeiten, mit der Lebenslage hadern. 1806 von den Franzosen ergriffen und nach Frankreich geschleppt, kehrt er mit tiefem Hasse gegen dieses Land zurück und begrüsst nun Oesterreichs Erhebung vom J. 1809 mit dem Jubel der Rache. Nach dem Falle Oesterreichs und seiner letzten Hoffnung brach er zusammen und beraubte sich des hohen, so nahen Glückes, die Freiheit miterkämpfen zu können, leider am 21. Nov. 1811 durch einen unseligen Selbstmord. Vorher noch fiel durch seine Hand jene Henriette Vogel, die an einem unheilbaren Uebel zu leiden glaubte und unserem Dichter in einer trüben Stunde das Versprechen abgenommen hatte, sie zu tödten, wenn sie es von ihm verlange!

Er hielt sein Wort, tötete aber auch sich.

Hatte er doch schon früher (1806) in einem Briefe gesagt: „Komm', lass uns etwas Gutes thun und dabei sterben! Einen der

Millionen Tode, die wir schon gestorben sind und noch sterben werden! Es ist, als ob wir aus einem Zimmer in das andere gehen.“

Er ging; schwerdröhnend fiel die Thüre hinter ihm zu. Da haben wir die romantische Ironie auf ihrer Höhe! Das souveraine Ich, zu schwach, zu kämpfen, zu schwach schon, zu hoffen, umhüllt selbst Kleist's hochbegabten Geist mit Nacht und Verblendung; er sieht im Leben ein Spiel, im Tod das Wechseln einer Stube mit der andern; das Nichtich wird scheinbar besiegt und verächtlich bei Seite gestossen, in Wahrheit aber hat es gesiegt; zu seinen Füßen liegt zerschmettert das Ich, das sich selbst hinwarf. Die Mischung von Kraft und Schwäche, Grösse und Erbärmlichkeit, Klarheit und finsterer Romantik zieht sich, wie durch Kleist's Leben, so durch seine Werke und nimmt ihnen, auch den markig stylisirten Novellen, selbst dem ehernen Michel Kohlhaas die künstlerische Klarheit und Abrundung.

Für das Drama war er hochbegabt wie Einer und auch hier leidet er mit seinen Helden an momentanem undramatischen Sonambulismus. Sein Prinz von Homburg ist ein Träumer und Nachtwandler, sein Käthchen von Heilbronn spricht erst unter dem Zauber des Hollunderbaums im Schlafe ihre Liebe aus, freilich poesieumduftet, wie nur Julie oder Gretchen. Was hätte Kleist geschaffen, wenn ihm ein Jahr seelischer und künstlerischer Ruhe gegönnt gewesen wäre, ein Jahr — ein Vaterland!

Seltsamer Weise ist er, der nie lächelte, der Schöpfer des einzigen echten Lustspiels der Romantiker, des „zerbrochenen Kruges.“ Ueberhaupt sieht man es ihm an, dass er sich zu beherrschen, jede subjektive Regung niederzukämpfen sucht. Er spricht, indem er sich die Lippen blutig beisst und mit den Worten geizt.

Mundt nennt ihn den politischen Werther. Seine unglückliche Liebe war Deutschland, das mit seinem Herzblut geschriebene Lied derselben die oft in ihrem Hasse furchtbare Tendenztragödie: „Die Hermannsschlacht.“ Nur die Rheinbundszeit erklärt das Werk, erklärt den Helden, der zum Verräther wird und selbst sein Weib als Werkzeug, den Römer zu täuschen, verwenden kann, nur um den Feind bis in das Mark zu treffen. Wir schauern vor diesem Hermann zurück, der nie eine Frase, nur Stücke von Thaten spricht. Frasen hätten vielleicht Kleist gerettet; er hätte sich in ihnen

gekühlt, die Brust gelöst. So schlugen aber die Flammen zurück und tödteten ihn selbst. Er ging, nach Innen verblutend, an der in der Tiefe seiner Brust gekämpften Hermannsschlacht zu Grunde.

Das Schwert gegen die Feinde zu kehren, war ihm nicht vergönnt gewesen — er stiess es in die eigene Brust — — und die Saiten seiner Leier zerrissen . . . ein Jüngling, glücklicher als er, kein Sohn der Romantik, sondern mit dem Segen Schiller's auf dem Haupte, ward sein Erbe, sein Rächer.

Theodor Körner nahm von der Bahre des verewigten Kleist — Leier und Schwert.

Die deutsche Kunst in der Zeit der
Freiheitskriege.

IV.

Die deutsche Kunst in der Zeit der Freiheitskriege.

(1812—1815.)

IV

Die deutsche Kunst in der Zeit der
Freiheitskriege

1813-1815

Wenn wir auf den letztbehandelten Zeitraum (1800—1812) zurückblicken, so treffen wir, um dies nachzutragen, auf folgende Leichensteine:

1800. Fridrich Gilly.

1801. Novalis. Chodowieki. Fleck (Wallenstein-Darsteller).

1802. Engel. Zumsteeg.

1803. Klopstock, Gleim, Herder.

1804. Kant.

1805. Schiller.

1806—1809. Kein hervorragender Künstler. Tod der Nation.

1810. Seume, Otto Runge.

1811. Kleist. Maler Schick.

Sehen wir hier die letzten Spitzen weitentlegener Tage (Klopstock, Gleim) und gleichzeitig mit ihnen bereits Glieder der eben aufgetretenen romantischen Schule scheiden, so ist es noch belehrender, auf die Wiegen zu blicken, über denen innerhalb der genannten Frist der Stern der Kunst aufging. Wir sehen in dieser Weise bereits die Zukunft hereinragen. Wenn wir uns erinnern, wie bedeutungsvoll ein Geburtsjahr ist, welch gemeinsame Züge eine Zeit auf ihr Geschlecht prägt, so sollte es der Kunstgeschichte in Zukunft nicht gleichgültig sein, ob und welche Künstler in dem gleichen Zeitraume geboren wurden.

1800. Heine (?), Mich. Beer, Führich (Wien), Charlotte Birch-Pfeiffer.

1801. Grabbe, Zwirner (Kölner Dom), Genelli.

1802. Lenau, Simrock, Schwanthaler, Steinbrück.

1803. Wienbarg, Julius Mosen, Semper, Herman Stilke, Amerling.

1804. Mörike, Ad. Schrödter, Theod. Hildebrandt, Schwind, Fr. Wilh. Schirmer (Berlin), Hanfstängl, Rietschel.

1805. Ida Hahn, Andr. Achenbach, Sohn, Kaulbach, Drake.

1806. Sternberg, Halm, Kühne, Laube, Grün, Neureuther, Mücke.

1807. Mundt, Joh. W. Schirmer (Karlsruhe).

1808. Aug. Stöber, Lessing.

1809. Kugler, Mendelssohn.

1810. Freiligrath, Ad. Stöber (Elsass), Rob. Schuhmann, Deger, Sonderland, Ed. Steinle.

1811. Gutzkow, Liszt, Bendemann, Hähnel, Hermann, Kretschmar.

1812. Sallet, Auerbach, Alfred Rethel.

Welche Blüte von Talenten! Wir bemerken, dass in diesem Jahre fast alle Häupter der jungdeutschen Dichter- und der Düsseldorfer Malerschule geboren wurden! Ebenso ein Semper und Bildhauer wie Rietschel, Hähnel, Schwanthaler. Endlich die neudeutschen Tonmeister Liszt, Mendelssohn, Schuhmann. So erneuerte sich das so tief darniederliegende Volk aus seiner eigenen Tiefe.

— . —

„Leier und Schwert“

ist die Ueberschrift des neuen Zeitraums 1813—1815. Die deutsche Jugend, der unverdorbene Theil, rettete das deutsche Volk; daher ist mit Recht ein Jüngling das Titelbild der Zeit, der jugendliche Dichter des „Zriny.“

Sahen wir im vorhergehenden Vortrage, wie eine staatlich kranke Zeit sich in der Kunst abspiegelt, so wollen wir heute die Rückwirkung einer gesundenden, einer kräftigeren feststellen.

Napoleon hatte die Ideologen nicht ohne Grund gehasst; instinktmässig bangte ihn vor Ideen wie Shakespeare's Cäsar vor hageren, finstersehenden Gestalten. Er hatte die Ideen in Frankreich, in Europa mit Kanonen niedergeworfen und musste zuletzt, an

seinen Fels geschmiedet, gestehen: „Nicht die Koalition der Fürsten hat mich gestürzt, sondern die liberalen Ideen. Ich habe die Völker beleidigt.“

Die Erhebungen Tirol's und Spanien's, der Aufstandsversuch eines Dörnberg, der kühne Zug eines Schill, der — ein zweiter Michel Kohlhaas — Frankreich auf eigene Faust den Krieg ansagte, waren die ersten Feuerzeichen, die — zum Brande von Moskau zusammenschlugen.

Wer kennt nicht den Racheruf der Kleist'schen Muse: „Germania an ihre Kinder?“ Jetzt fand er seine blutige Erfüllung

Alle Triften, alle Stätten
Färbt mit ihren Knochen weiss;
Welchen Rab' und Fuchs verschmähten,
Gebet ihn den Fischen preis.
Dämmt den Rhein mit ihren Leichen,
Lasst, gestäuft von ihrem Bein,
Schäumend um die Pfalz ihn weichen
Und ihn dann die Grenze sein!

Das Echo des Chores ruft in gleichen Tönen:

Eine Lustjagd, wie wenn Schützen
Auf die Spur dem Wolfe sitzen!
Schlagt ihn todt! Das Weltgericht
Fragt Euch nach den Gründen nicht!

Das Weltgericht fände diese Gründe vor Allem in den Schriften zweier Männer verzeichnet, die dem Befreiungskampfe als Profeten vorangingen mit allen Stimmen des Zornes über die eigene schwere Schuld, des Fluches über den fremden Bedrucker, der liebenden Ermunterung, gerichtet an das eigene, des Selbstvertrauens beraubte Volk, des energisch betonten Stolzes auf die grosse Vergangenheit germanischen Namens.

Der eine dieser Männer wird uns sofort auch als Dichter begegnen — Arndt — der andere ist unser unvergesslicher Fichte.

Schon wollte dieser nach Amerika auswandern und Deutschland für immer aufgeben; da kam über ihn eine Wehmuth, ein heiliger Zorn, ein neuer Entschluss, ein Ruf Gottes; er kehrt (Ende August 1807) von Kopenhagen in das noch von den

Franzosen besetzte Berlin zurück, nicht um sich ihnen zu unterwerfen, — um sie zu bekämpfen. Gleichzeitig mit Stein und Scharnhorst denkt er an ein durch das Volk zu rettendes, von unten herauf neu zu gestaltendes Vaterland, erfasst die höchste Aufgabe seines Lebens und ruft die Verzagenden in das Akademiegebäude der Dorotheenstadt, um sie mit seinen „Reden an die deutsche Nation“ aufzurichten und die auf den Strassen rasselnde französische Trommel mit deutschem Worte mächtig zu übertönen, Gewaltig wie jener Demosthenes — dem Mazedonier Filipp gegenüber — zum sinkenden Griechenvolke, den Tod stündlich im Auge, den Tod Palm's, sprach er und forderte die Deutschen auf, Deutsche zu werden.

„Durch mich, mit mir“ — ruft Fichte — „beschwören Euch Eure Vorfahren; in meine Stimme mischen sich die Stimmen Eurer Ahnen aus der grauen Vorwelt, die sich mit ihren Leibern entgegengestemmt haben der heranströmenden römischen Weltherrschaft, die mit ihrem Blute erkämpft haben die Unabhängigkeit der Berge, Ebenen und Ströme, die durch Euch den Fremden zur Beute geworden sind. In meine Stimme“ — das ist etwa Fichte's Sinn — „mischen sich die Geister derer von Euren Ahnen, die für die Freiheit des Glaubens gekämpft und deren Geist Ihr zum weltbeherrschenden machen sollet; es beschwören Euch aber auch Eure Nachkommen! Ihr rühmt Euch Eurer Vorfahren, schliesst Euch mit Stolz an eine edle Kette, sorgt, dass diese Kette bei Euch nicht reisse. Aber Euch beschwört selbst das Ausland. Denn das verheissene Reich des Rechts und der Wahrheit erwartet das Geschlecht der Menschen von Euch, Germanensöhne! Alle Zeitalter, alle Weisen und Guten, die je auf dieser Erde geathmet, umringen Euch und heben die Hände empor. Ja, wenn es nicht zu sagen vermessen ist, der Weltplan selbst beschwört Euch: Schreitet zur That! Geht Ihr Deutsche zu Grunde — so versinkt mit Euch die Menschheit ohne Hoffnung einer einstigen Wiederherstellung!“

So bot denn Fichte hier — in diesen Thronreden des deutschen Volkes — gegen die französischen Bajonette die von Napoleon verachtete Ideologie, die deutsche Philosophie auf — den kategorischen Imperativ gegen den Imperator — fasste mitten

in der materiellen Niederlage den deutschen Geist zusammen, persönlich eine Verkörperung desselben und — siehe — gerade der Idealismus Fichte's mit all seiner Ueberspanntheit rettete die Nation. Das deutsche Ich, sich ermannend, schlug den Romanismus nieder, zum Nichtich ihn machend. Dass doch Keiner der Philosophie spotte!

Zwei Jahre, nachdem einem Habsburger die deutsche Kaiserkrone aus der Hand entglitten war, hob sie ein Philosoph aus dem Kothe und baute das zertrümmerte Reich mit Ideen, mit sogenannten Frasen wieder auf.

Und während Fridrich Schlegel, der Romantiker, der napoleonischen eine katholisch-österreichische Universalmonarchie entgegenstellte, verkündete Fichte ein deutsches Reich der Freiheit und des Rechtes, und während Schlegel Filipp II., Alba und die Inquisition als Kampfgefährten aufrief, beschwor Fichte geistige Mächte, Luther, Guttenberg, den Schweizer Pestalozzi, der in diesen Tagen gerade eine neue Erziehung einleitete und die Volksbefreiung durch Volksbildung anbahnen wollte.

1813 trat Fichte mit seinem Sohne in den Landsturm (als Gemeiner!) sprach nochmals über den Begriff des wahren Krieges, rief: „Keinen Frieden vor dem vollen Siege!“, warnte, etwa dem Volke nach geschehenem Kampfe die versprochene Verfassung vorenthalten zu wollen, und starb als ein Märtyrer seines Vaterlandes.

Am 3. Jänner 1814 war nämlich seine durch fünfmonatliche Pflege in den Lazarethen gebrochene Gattin am Nervenfieber erkrankt. Am Tage der höchsten Gefahr soll er seine Vorträge über die Wissenschaftslehre beginnen. Er nimmt von ihr Abschied — für immer — hält einen zwei Stunden langen Vortrag unter der grössten Selbstbeherrschung und kehrt in der entsetzlichen Erwartung heim, die Geliebte todt zu treffen. Aber siehe — die Krisis hat sich zum Guten gewendet — Johanna ist gerettet. Freudetrunken neigt sich Fichte über sie und küsst die Gattin und küsst — den Tod.

„Blücher zieht über den Rhein!“ Diese Nachricht war seine letzte irdische Freude. Er weist die letzte Arznei zurück. „Ich fühle, ich bin genesen. . .“ und stirbt. Genesen . . vom Kampfe des Lebens wie Sokrates.

Fichte war der Gründer der politischen Beredsamkeit der Deutschen.

Wie Fichte, haben die deutschen Dichter Körner, Fouqué, Ernst Schulze, Immermann, Platen, die beiden Brüder Follen, die Maler Filipp Veit und Wilhelm Wach, die Schauspieler Holtei und Marr, kurz unsere Besten die Waffen des Freiheitskrieges getragen, der die 1807 — zu unserer Schmach vom Brandenburgerthore zu Berlin herabgenommene und geraubte Viktoria wieder aus Paris heimführen sollte. Sie thront heute an der alten Stelle.

Eine reiche vaterländische Lyrik ist uns als das Denkmal jener Tage geblieben. Sie ergeht sich in verschiedenen, drei Generationen angehörenden Tönen. Die Brüder Stolberg und Friedrich Aug. von Stägemann (1763—1840) versuchen sich noch einmal auf der verstimmten Leier der Klopstock-Ramler'schen Ode; Fouqué und Schenkendorf (1784—1817) aus Tilsit, Dichter des Liedes: „Freiheit, die ich meine,“ („die mein Herz erfüllt, komm mit deinem Scheine, süßes Engelsbild!“ .. So singt ein Romantiker die Freiheit an, im Tone der mittelalterlichen Minnelieder!) verschmelzen den Patriotismus mit der Romantik, führen altnordische Recken, mittelalterliche Ritter gegen die französischen Grenadiere ins Gefecht und leihen dem Kampfe eine religiöse Färbung, den Fanatismus der Kreuzzüge. So heisst es in Schenkendorf's „Landsturm“:

Die Feuer sind entglommen,
Auf Bergen nah und fern.
Ha, Windsbraut, sei willkommen,
Willkommen Sturm des Herrn!

— —

Wo, Tod, sind deine Schrecken?
O Hölle, wo dein Sieg?
Und Satan, wie dich decken
In diesem heil'gen Krieg?

— —

Wie lieblich klingt, wie heiter
Der Losung Bibelton:
Hie Wagen Gottes, Gottes Reiter,
Hie Schwert des Herrn und Gideon!

Die eigentlichen Sänger der Zeit (in ihrer Wirkung auf das Volk auch die mächtigsten) sind keine Romantiker, sondern in dem

Sinne eine Reaktion gegen dieselben, dass sie sich an Schiller oder auch wie die Schwaben an Goethe anschliessen; sie beginnen die Sendung auszuführen, welche schon der Romantik angeboten war: die Formen unserer Klassiker mit deutschem Geiste zu erfüllen.

Auch hier war — wie Oesterreich 1809 im Felde — Heinrich von Collin, der Verfasser der patriotischen Römertragödien, mit seinen „Wehrmannsliedern“ des österreichischen Kriegsjahres 1809 vorausgegangen. Die trübe Ahnung eines rühmlichen, aber nicht glücklichen Kampfes durchzieht sie, der dumpfe Nachruf am „Wachfeuer“: Tod oder Freiheit!

Ernst Moriz Arndt wurde am 26. Dez. 1769 zu Schoritz auf Rügen geboren, auf jener Insel, von der unsere ersten Stimmungsmaler, so jener Fridrich und später Lessing, ihre Anregungen zu holen liebten. Das Meer lag vor den Augen des Knaben, der durch Armuth und frühe wahrhaft spartanische Leibesübungen zu den späteren Kämpfen seines Lebens vorbereitet und gestählt wurde. Seine Mutter nährte seinen Geist mit jenen deutschen Märchen, die — ein schöner Zufall — am Vorabend unserer Freiheit 1812 von den Brüdern Grimm gesammelt und der Nation zurückgegeben worden waren. Schon klein besass Arndt einen eisernen Kopf und „das alte heisse Arndsblut.“ Das liess auch später den Professor der Geschichte an der damals schwedischen Universität Greifswalde nicht ruhen; in seinem „Geist der Zeit“ (1. Bd. 1807) schleuderte er so glühende Zornesworte gegen Napoleon, dass er nach Schweden, später nach Russland fliehen musste. Er schloss sich an Stein an, kehrte mit ihm nach Deutschland zurück und rief nun in zündenden Volksgedichten und Liedern zum Kampfe auf. Wer kennt nicht sein ehernklingendes Lied: „Der Gott, der Eisen wachsen liess, der wollte keine Knechte“? oder das Bundeslied: „Sind wir vereint zur guten Stunde“? oder das Lied vom Blücher („Was blasen die Trompeten, Husaren heraus!“), oder unser verhängnissvolles Lied der deutschen Frage: „Was ist des Deutschen Vaterland?“ Nach der Völkerschlacht von Leipzig schrieb er: „Der Rhein, Deutschlands Strom, nicht Deutschlands Grenze.“ Der deutsche Rhein, das blieb der Grundgedanke Arndt's, das Pathos seiner Muse. Bei der leisesten Bedrohung seines Lieblingsstromes riss er seine Leier von

der Wand, die aber auch heitre Töne kannte, zum Preise des Rheines und seines goldenen Weines. Wir singen noch heute mit ihm: „Bringt mir Blut der edlen Reben“, oder: „Aus Feuer ist der Geist geschaffen.“ Seine Schrift „Ueber den deutschen Studentenstaat“ (1815) ist die Magnacharta der Burschenschaft geworden und griff in ihren Folgen in die nächste Periode hinüber. Arndt musste später in den Tagen der Reaktion dafür büssen und wurde seiner Professur — entsetzt; denn man vergass rasch, wem man die Wiederaufrichtung seiner Throne dankte! Arndt predigte nicht blos das Deutschthum, sondern einem Teutonismus, der Urwaldscharakter annehmen, sich durch Frömmigkeit, aber auch durch eine gewisse Derbheit, ja Rohheit von den bisherigen französirten Sitten abscheiden sollte. Er wollte eine eigene Nationaltracht erzwingen und trug seinen Franzosenhass noch über die Besiegung des Feindes hinaus. Das war jene sogenannte Deutschthümelei, über welche wir das junge Deutschland, dieses deutsche Spiegelbild der französischen Julirevolution, namentlich einen Heine spotten hören werden.

Die Gesinnung, die politische Ueberzeugung wurde in Arndt zu dichterischer Kraft. Wo die Nation sein Stoff war, war er gross, ohne diesen Stoff — unbedeutend. So kann ein erhabener Stoff, ein ernstes Ziel selbst eine Kraft zweiten Ranges weit über sich selbst hinausheben.

Ernst Schulze wurde am 22. März 1789 geboren. Die Muse seiner Seele war — jener Cäcilie Tychsen, die treffliche Tochter des Professors zu Göttingen; sie wurde ihm, achtzehn Jahre alt, durch den Tod entrissen. Schon damals, von tiefer Melancholie ergriffen, gelobte er sich, sie in einem grossen Gedichte zu verherrlichen, wie Dante seiner Beatrice ein unvergängliches Denkmal gesetzt hatte. Schon waren zwei Gesänge seiner „Cäcilia“ vollendet, als der Ruf des Vaterlandes erscholl. Er folgte ihm, um der Vollendung seines Epos würdig zu werden, trat unter die freiwilligen Jäger und zog in das befreite Hamburg ein.

Er kehrte gekräftigt aus dem Felde heim, begann in Göttingen über die alten Dichter zu lesen, versank jedoch bald in die alte Schwermuth und vollendete, den Tod bereits im Herzen, nur noch seine „Cäcilia“, welche die Aufpflanzung des Kreuzes im heidnischen

Norden feiert, und seine „bezauberte Rose,“ um am 26. Juni 1817 der Geliebten in das Grab zu folgen. Schulze, der in diesen Gedichten die höchste Vollendung der Form, namentlich der Stanze, und den reichsten musikalischen Zauber der Sprache anstrebte, war halb ein Kind der Romantik, halb einer kräftigeren Zeit. Da er nicht für das Vaterland sterben durfte, starb er aus Sehnsucht um — ein Weib.

Der unmittelbarste Ausdruck des Freiheitskrieges und ihr begabtester Dichter ist — Theodor Körner (geb. 1791). Sein Vater war Schiller's Freund, ein klarer Kopf, mitten in Dresden von der Romantik unberührt. Der Knabe hasste das Französische und entzündete an Schiller's Balladen die jugendliche Fantasie. 1810 trat er mit seinen „Knospen“ auf, um, nach dem Wunsche des Vaters, frühe die Stimme des Tadels zu vernehmen. Wien sah seine ersten Schritte als Dramatiker, theils Lust- theils Trauerspiele: er war noch unselbstständig und bewegte sich dort in Kotzebue'schen, hier in Schiller'schen Formen. Der Umstand, dass er sich im ernsten wie im heitern, von unsern Klassikern vernachlässigten Gebiete versuchte, spricht sehr für ihn und lässt den Schluss einer später reicheren Entwicklung zu. Schon sein „Josef Heidrich, noch mehr sein „Zriny“ (1812) sprach den Patriotismus des Dichters aus. „Zriny“ schlug mächtig ein und riss mit seinen überströmenden Frasen ein Geschlecht zu jubelndem Beifalle hin, das sich vorerst nur mit Frasen rächen und befreien konnte.

Alle Sterne des Glückes — nach menschlichen Begriffen — leuchteten ihm, als — wie sein eigenes Lied sagt — das Volk aufstand, der Sturm losbrach. Er war zum Hoftheaterdichter ernannt, er war geliebt, verlobt . . . er gab Alles hin, um in den Krieg zu ziehen; der Beethoven'sche Text blieb liegen. Odysseus kehrte nicht heim! Bisher Nachahmer und Schüler, im Lützow'schen Streithaufen fand er mit der persönlichen auch die dichterische Selbstständigkeit. Seine Kampflieder, unmittelbar unter dem Geklirre der Waffen geschrieben, stehen, leichte Anklänge an Schiller's Sprache abgerechnet, ohne Vorbild da und sind — weil mustergültig — vom Volke noch heute nicht vergessen. Wie markig tönt sein Aufruf:

„Frisch auf, mein Volk! die Flammenzeichen rauchen!
Hell aus dem Norden bricht der Freiheit Licht!“

Wie ungestüm „Lützow's wilde verwegene Jagd,“ wie ernst und wie männlich im Gegensatze zu der zierlichen Andacht der Romantiker das Gebet: „Vater, ich rufe dich!“

Eben hatte er sein berühmtes „Schwertlied“ geschrieben, als er am 26. August 1813 unweit Rosenberg bei Gadebusch im Mecklenburg'schen fiel — zu unserer Schmach — durch die Kugel eines unter dem französischen Adler fechtenden Deutschen. Franz — „hiess die Kanaille“ und lebte noch in den Fünfzigerjahren! Unweit Döbbelin ruht Körner unter der von ihm besungenen „deutschen Eiche.“

Ohne allen romantischen oder hyperreligiösen Anstrich, ferne von einem unwürdigen Hasse des Feindes, fand er den rechten volkstümlichen Ausdruck für die Stimmung der Nation. Er schrieb die Lieder der Zeit und hatte das beneidenswerthe Glück, sie mit seinem Tode besiegeln zu dürfen. Vielleicht hätte er sich auch im Drama losgerungen und eine eigene grosse Bahn gebrochen, — im Gegensatze zu der fortwuchernden romantischen Schule — so können wir sprechen und sein frühes Scheiden beklagen, ihm ist jedoch der herrliche Reitertod zu gönnen. Umfliesst diesen nicht *e c h t e r e* Romantik als Kleist's Selbstmord im Wäldchen bei Potsdam?

Zwei Dichter sind nunmehr zu nennen, welche in die folgende Zeit hinüberreichten, aber, namentlich der Eine, so recht in dieser wurzelten: Fridrich Rückert und Ludwig Uhland.

Rückert, der Jüngstverstorbene, wurde am 16. Mai 1789 zu Schweinfurt in Unterfranken geboren. Schon 1809 eilte er vom heimatlichen Herde, um unter Oesterreichs Fahne zu kämpfen, traf aber den Waffenstillstand bereits abgeschlossen; 1813 wurde er nur von den Aeltern, die um seine, durch zu reges Studium erschöpfte Gesundheit bangten, vom Kampfe zurückgehalten. Der ungeschwächte Geist trat mit „deutschen Gedichten“ und den „geharnischten Sonnetten“ auf; sie trugen den Dichternamen Freimund Reimar.

Das Sonett, eine dem Romanen entlehnte, weiche, der Liebe geweihte Form, musste nun dem Hasse dienen, einen Harnisch tragen und gegen die Romanen zu Felde ziehen. Wir haben Rückert diese Waffe, freilich nicht so schwungreich wie in der Jugend, noch kurz vor seinem Tode für Schleswig-Holstein schwingen sehen.

Verwandter Tendenz waren politische Komödien: „Napoleon und Fortuna“ — „Napoleon und der Drache.“ Dieser, die Revolution, kriecht aus dem Ei des gallischen Hahnes.

Rückert's Hauptwirksamkeit fiel in eine spätere Zeit. Sie ist bei aller Bewunderung der errungenen sprachlichen Meisterschaft eine kulturgeschichtlich nicht gleich erfreuliche gewesen. Sie führte uns ohnehin zur Beschaulichkeit geneigte Deutsche in den beschaulichen Orient, der statt der That den Genuss predigt, statt der Freiheit die einseitige und daher abschwächende Liebe. Ein Import von Reflexionen ist aber bei uns an sich schon höchst überflüssig! Dann erst einer von solchen lähmenden! Zollschränken, in die Höhe!

Um so freudiger blicken wir auf die ganze Wirksamkeit — Uhlands! Mit ihm zog die Romantik nach dem Süden; in ihm gesundete sie!

Was auch Uhland später schuf, und wie weit er auch in unsere Tage hereinragte, sein Wirken gehört doch ganz dieser Zeit an; sie ist der Boden, aus der er seine Kraft zog; er stand unter uns als der lebende Vertreter des Geistes der Befreiungszeit und zwar in dessen doppelten Richtung — nach Aussen — und gegen die heimischen Feinde der deutschen Sache.

In der zweiten, nicht lebhaft genug zu betonenden Richtung findet Uhland's politische Lyrik ihren sinnbildlichen Abschluss in dem herrlichen Gedichte:

Die versunkene Krone.

Da droben auf dem Hügel,
Da steht ein kleines Haus,
Man sieht von seiner Schwelle
Ins schöne Land hinaus.
Dort sitzt ein freier Bauer
Am Abend auf der Bank,
Er dengelt seine Sense
Und singt dem Himmel Dank.

Da drunten in dem Grunde,
Da dämmert längst der Teich,
Es liegt in ihm versunken
Eine Krone stolz und reich:

Sie lässt zu Nacht wol spielen
 Karfunkel und Safir,
 Sie liegt seit grauen Jahren,
 Und Niemand sucht nach ihr.

Die politische Lyrik der Deutschen in dem Kampfe um innere Freiheit, auch aus dem Geiste jener glorreichen Auferstehungszeit deutscher Nation herausgeboren, nennt Uhland ihren Vater.

Uhland war deutsch im Dichten und Denken, auf dem Katheder, auf der Tribune, im Drama und im wissenschaftlichen Werke.

Hätte die Reaktion nicht frühe den Geist des Befreiungskrieges unterdrückt, unsere Poesie wäre Uhland's Pfad, diesen gesunden nationalen Weg gegangen. So aber hielt er allein ihn fest... Die Masse fiel in die Romantik zurück, und wir mussten erst in Heine einen Selbstauflösungsprozess derselben durchmachen, ehe wir uns auf die deutsche Bahn zurückfanden, die — Uhland'sche.

— . —

Was in der Poesie der hier geschilderten Epoche krank ist, gehört nicht ihr, sondern der vergangenen, von uns in düstern Farben entrollten an. Der Kontrast tritt jetzt, nach der Auffindung glücklicherer Richtungen, um so greller hervor und zeigt erst recht, wie wenig die Romantiker ihre Zeit und ihre Aufgabe verstanden.

Jenen gesunden Erscheinungen gegenüber war die alte Romantik etwas zurückgetreten, ohne jedoch den Schauplatz zu verlassen, und harrete nur der nach den Freiheitskriegen losbrechenden Reaktion, um neu aufzuleben. Die Schicksalstragödie blühte fort und knüpft ihre Geburtstage an den „29. Februar“ von Ad. Müllner und den „24. Februar“ von Zach. Werner. Jenes Drama erschien 1812, dieses, ein düsteres Nachtstück, 1815. Der 24. Februar war der Todestag der Mutter und eines Bruders von Werner gewesen, daher für ihn ein Schreckenstag. In neuerer Zeit hat nur Gutzkow es noch einmal gewagt, das Schicksal an einen Tag zu knüpfen, in seinem Trauerspiele: „Der dreizehnte November.“

Hören Sie Werner's Stoff: Ein schweizerischer Landmann Kurt, mit seiner Frau einsam auf der Gemmi wohnend, hat seinen Vater,

der Sohn sein Schwesterchen an einem 24. Februar getödtet. Der letztere floh nach Frankreich; man glaubt ihn todt. Er kehrt reich zurück, will sich aber den Aeltern erst am nächsten Morgen entdecken. Die Alten, die am folgenden Tage gepfändet werden sollen, überfallen den Fremden und tödten den Sohn! Der Mann will schliesslich zum Gerichte gehen.

Wenn ich durch's Henkerbeil bin abgethan,
Dann mag Gott richten — ihm ist Alles offenbar!
Das war ein 24. Februar!
Ein Tag ists! Gottes Gnad' ist ewig. Amen!

Wir lachen zu diesem hohlen Pathos, das unsere Väter und Mütter in hochbeliebten Schauer versetzte.

Zu derselben Zeit, da Werner einem so unchristlichen Fatalismus als Dichter huldigte, trat er zu Wien als Prediger auf, mit grossem Eifer und unter lebhaftem Zulaufe. Werner, der Prediger, gehört zu den Figuren des Wiener Kongresses. Er hatte nicht Liebe und Glaube, aber Fantasie, Witz, romantische Ironie auf der Zunge; er reizte, regte auf, schreckte, aber tröstete nicht. Die Wiener horchten, schüttelten den Kopf und meinten: Er sei doch nicht recht katholisch! Und er glaubte doch, so katholisch zu sein! Hatte er doch sein eigenes, Luther verherrlichendes Drama: „Die Weihe der Kraft“, seine beste Schöpfung, selbst zerstören, durch eine „Weihe der Unkraft“ zurücknehmen, seinen Helden zu einem Ketzer machen wollen! O Unkraft!

Zu den geschilderten Romantikern tritt jetzt derjenige, in welchem die Schule in die Karikatur umschlägt: Ernst Theoder Amadeus Hoffmann, wie Zach. Werner in dem an Originalitäten und Sonderlingen reichen Königsberg geboren. Eine trockene strenge Wissenschaft, das Recht, und die romantischste der Künste, die Musik, stritten sich um den Besitz dieses wunderlichen Geistes, der Tags hinter den Akten brütete, Nachts mit den Serapionsbrüdern: Hitzig, Koreff, Contessa, Fouqué, namentlich mit dem genialen Schauspieler Ludwig Devrient bei Wein, Witz und fantastischem Treiben zusammensass. Der Gespensterdichter Hoffmann, der nur im Weirausche, von Fratzenbildern und ausgestopften Thieren mit unheimlich blickenden Augen umgeben, künstlich in einen wachen

Traum versetzt, schreiben konnte, mitten in dem taghellen Berlin, in demselben Orte, an dem Nikolai einst den gesunden Menschenverstand proklamirt hatte! Wie wurde der jetzt auf den Kopf gestellt!

Hoffman war das verkörperte Ich auf dem Isolirschemel der Romantik; er las nichts, um sich weiter zu bilden oder zu läutern, nur was ihn etwa aufregen konnte, dagegen nie Zeitungen; er wusste nicht, was in der grossen Welt vorging.

1814 trat er mit seinen „Fantasiestücken in Callot's Manier *), Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten“ zuerst bedeutender hervor. Von wem eingeführt? Von Jean Paul. Hoffmann ist der Jean Paul der Romantik genannt worden d. h. der Superlativ eines Fantasten unter Fantasten!

Der Mittelpunkt jenes Werkes ist der tolle Kapellmeister Johannes Kreisler; Hoffmann war selbst (1808) zu Bamberg Musikdirektor gewesen und komponirte, nicht ohne Weber's Beifall.

Die Romantik wurde bei Hoffmann zu einem Wahnsinne; das Spannende und Prickelnde des Grauens gewann ihm aber viele Leser, auch in Frankreich; man versteht die französische Romantik, wenn man erfährt, dass sie gerade bei Hoffmann in die Schule ging.

Wir haben manchen Verirrungen des romantischen Ich zugeesehen; die letzte, der komische Gipfelpunkt, begrüsst uns hier. Das Ich fängt bei Hoffmann an, sich selbst zu verlieren, sich selbst ausser sich zu sehen. Weil Hoffmann ein doppeltes Leben führte, das eines kühlen Richters und das eines genialen Trunkenbolds, und zuletzt wol irre werden konnte, welcher der wahre Hoffmann sei, der am grünen Tische des Kammergerichts oder der in der Weinstube am Gensdarmenmarkte, so fangen auch seine Helden an, Doppelgänger zu werden.

Eines sei noch bemerkt. Wir haben wiederholt Zusammenhänge der Romantik mit den bildenden Künsten zu betonen gehabt; hier in Hoffmann begegneten sich Poesie und — Musik. Der Kapellmeister Kreisler reicht den schriftstellernden Musikern Spohr, Weber, Schumann, Liszt, Wagner die Hand.

— . —

*) Jaques Callot (1594—1635) war ein französischer Künstler von unerschöpflichem fantastischem Humor.

Eine unmittelbare Wirkung der Freiheitskriege auf die bildenden Künste wie auf die Poesie lässt sich nicht in gleicher Art nachweisen, eine mittelbare gewiss.

Dass deutsche Maler mitkämpften, ist erwähnt; dass andere wie der grosse Landschaftler und Stimmungsmaler Koch oder Gerhard von Kügelgen von tiefem Hasse gegen den fremden Unterdrücker erfüllt waren, ist ebenfalls Thatsache. Wie Peter Krafft (geb. 1780 zu Hanau) in Wien Zriny, den Abschied des Landwehrmannes, die Schlachten von Aspern und Leipzig darzustellen versuchte, begann auch Kügelgen eine patriotische Malerei.

So malte er Kybele, die Erde, über den Tod ihrer Söhne trauernd, gelehnt an einen Aschenkrug mit den Jahreszahlen 1813—15, auch ein Melpomene, als böses Prinzip, mit Napoleons Zügen. Goethe spottete und profezeite, das gute Prinzip würde gewiss Kügelgen selbst gleichen! Aehnlich hatte er die romantischen Maler, die Neigung, zu „sternbaldisiren“ und später auch den Kreis zu Rom getadelt, der das Deutschthum wie das religiöse Prinzip übertreibe. Goethe blieb sehr kühl mitten in der Begeisterung der ganzen Nation. Freiheit? Er sah sie nicht — nicht ganz ohne Unrecht. Er sah, wie er zu Eckermann bemerkt, nur die Franzosen abziehen, um den Kosaken Platz zu machen! —

Kehren wir nach Rom zurück, wo wir die jungen Künstler Cornelius, Overbek, Schadow zurückgelassen hatten und nun unter den wechselnden Einflüssen hervorragender Geister (Wilh. v. Humboldt, Niebuhr, Bunsen, Rumohr, Brandis), schaffen sehen, auch unter dem ermunternden Zuspruche Ludwigs von Baiern.

Passavant schreibt über die damalige Stimmung des römischen Künstlerkreises: „Da lebten sie während der letzten Jahre der Knechtschaft und Unterdrückung unseres Vaterlandes einzig auf ihre Ausbildung bedacht, oft in bedrängten Umständen und Noth; doch freudig und stark durch ihr Zusammenwirken und das gemeinschaftliche Bestreben nach einem hohen Ziele. Bei den Nachrichten über die Ereignisse, welche die Befreiung unsers Vaterlandes herbeiführten, erhob sich auch ihre Seele, wenn selbst öfters in sehr drückenden äusseren Umständen. Künstler, welche selbst in den Reihen gegen den Feind des gemeinsamen Vaterlandes gefochten, schlossen sich ihnen an. Wie nun in Deutschland ein grosses

volksthümliches Interesse im Volke erweckt worden, so wurde auch bei vielen Jüngern der Kunst diese Gesinnung herrschend. Nicht zum blosen Spielzeug und Kitzel für die Sinne soll die Kunst mehr angewendet werden, nicht blos zur Ergötzung und Prachtliebe, sondern hauptsächlich zur Verherrlichung eines öffentlichen Lebens. Soll dies wirklich geschehen (nahmen diese Künstler an), so muss ein ernster hoher Sinn aus den Kunstwerken sprechen, auf dass er den bessern Theil des Volkes ergreife und bestärke in den Gesinnungen, welche ausser dem Kreise des Privatlebens ein allgemeines volksthümliches Interesse erregen.“

Cornelius (geb. 23. Sept. 1782 zu Düsseldorf) empfand frühe, dass die Kunst, wenn sie „auf die Herzen lebendig wirken“ solle, verwandte Akkorde anschlagen“, aus dem „Geiste der Gegenwart geboren sein müsse.“ Wie er daher noch in der Heimat geistvolle Zeichnungen zu Goethe's Faust entwarf, blieb er auch unter Italiens tiefblauem Himmel, dem deutschen Geiste treu und begann das neuerweckte Nibelungenlied in herrlichen Entwürfen mit dem Stifte wiederzugeben. Er hat die Typen der Hauptgestalten, Siegfried's, Chrimhildens, Hagens für immer mustergültig festgestellt. So blieb er auch religiös frei, besuchte das Haus des freisinnigen Gesandten Preussens, des Historikers Niebuhr, den die andern Freunde, überkatholisch, als einen Protestanten meiden zu müssen glaubten, — (1814 wurde Overbeck katholisch!) und stiess, in Gesellschaft dazu eingeladen, trotz des Erbleichens der Gefährten, beim Anblicke des funkelnden Sternes wohlgemuth auf Jupiter an. Der grösste Maler jener Epoche wusste, dass es auch der Gott ist, den er im Busen trägt, und der sich nur dem Römer als Jupiter geoffenbart, als der höchste der Götter!

Doch mag man auch seine Gefährten als die Nazarener verspottet haben, weil sie das Haar gescheitelt, lang herabfallend trugen, oder als Praerafaeliten, die Giotto oder Fiesole nachahmen, oder als die alt-neu-deutsch-römischen Meister, wir können in diesen Spott nicht voll einstimmen. Ein so ernstes Streben wie dieses, ein Verschmähen jedes Zugeständnisses an Zeitgeschmack und Welt, ein eisernes Wollen, das lieber darbt, als gegen den einmal gefassten Vorsatz ein Bildniss malt, muss auch dem Gegner imponiren.

Nur diesen ausharrenden Charakteren konnte es gelingen, im Bunde mit Cornelius die vergessene Wandmalerei wieder zu erwecken, trotz des Spottes der sie umgebenden Italiener. Um die Wiederauffindung der Technik hat namentlich Karl Eggers aus Neustrelitz sich Verdienste erworben.

Er suchte die ältesten italienischen Maler auf, um ihre längst erloschenen Erinnerungen zu beleben, studirte Freskobilder, nahm abgeschlagene Stücke verdorbener Wandgemälde zu mechanischer und chemischer Prüfung und gelangte endlich nach unsäglichen Mühen dahin, das Verfahren genau angeben zu können.

Eine Gelegenheit der Probe ergab sich bereits — 1815. Es gelang Cornelius, den preussischen Generalkonsul Bartholdy, der in der Via sistina das einst von Federico Zuccaro bewohnte Haus besass, zu dem Entschlusse zu bewegen, dasselbe, statt mit Arabesken, mit Bildern *al fresco* bemalen zu lassen. Cornelius, Overbek, Veit, Schadow verbanden sich nun, malten — ohne alle Aussicht auf Gewinn — die Geschichte Josefs und erlebten den Triumph, dass das Werk gelang, Italien die deutschen Meister mit Staunen sah, und das Haus, das nichts trägt, als wenige Farbstoffe deutscher Hand, heute zum Stolze Roms gehört. Also ist auch hier das Jahr 1815 durch einen deutschen Sieg bezeichnet.

— . —

Für die deutsche Baukunst war der Wiedergewinn Kölns und seines altberühmten Domes entscheidend. Derselbe war von den Franzosen als ein Fourage-Magazin verwendet und in eine grosse Ruine verwandelt worden; Napoleon hatte die zum Unterhalte geforderten 40000 Fr. verweigert!

Deutschland und Preussen begrüßten die gleichzeitige Wiederauffindung des Originalplans des nördlichen Thurmes 1814 zu Darmstadt (in den Dachräumen des Gasthofs zur Traube) als eine Aufforderung, dieses heilige Vermächtniss der Ahnen mit angestrenzter Kraft des gesammten Volkes und — wie es damals hiess — als ein Nationaldenkmal des glorreichen Krieges zu vollenden.

— . —

Christian Rauch, wie Kaulbach zu Arolsen im kleinen Fürstenthum Waldeck geboren, der 1800 schüchtern mit einer Kopie des sterbenden Fechters begann und 1805—1811 in Rom verweilte, trat 1814 zuerst bedeutsam hervor. Die Königin Luise, ein echtes deutsches Weib, war vor dem Siege ihres Volkes heimgegangen. Rauch in Rom wurde beauftragt, Canova zu einem grossen marmornen Denkmale aufzufordern; der welsche Meister — taktvoller als das preussische Ministerium — war so edel, zurückzutreten und Rauch selbst als würdig vorzuschlagen. Auch Thorwaldsen wollte an einer Konkurrenz nicht theilnehmen.

Nun schuf Rauch seine (seither vielfach nachgeahmte) Königin Luise, die 1814 in dem von Schinkel erbauten Mausoleum zu Charlottenburg aufgestellt wurde. Sie ist liegend, aber nicht als todt, sondern als schlafend abgebildet; absichtlich liegt, um dieses anzudeuten, der eine Fuss leicht über dem andern; ein sanfter Traum, der Sieg ihres Vaterlandes, schwebt über die edlen Züge.

Von diesem Werke an, dem bald die berühmten Feldherrnstatuen folgen sollten, war der Ruf Rauch's, als des ersten deutschen Bildhauers, festgestellt. Er gründete eine deutsche Plastik im Gegensatz zu der Antike und zu Thorwaldsen, aber nicht im romantischen, sondern in einem modern-historischen Geiste. Und wer bezweifelt noch, ob unter dem Anhauche der grossen Zeit, ob nicht? —

— . —

Vergebens hatte Napoleon, dem Falle nahe, ein Quartett von Meistern (Cherubini, Catel, Boieldieu, Isouard) aufgeboden, einen „Bayard“ gegen die Verbündeten zu komponiren, die musikalische Allianz erlag der politischen. Auch ästhetisch unterlag sie, überrascht von Beethoven's „Schlacht von Vittoria“ (1813), der den Volkssieg mit ganzer Seele und daher glücklich besang, während Goethe mit seinem „Erwachen des Epimenides“ (1814) nur halben Herzens unter die Freiheitssänger tritt; das zweiaktige Festspiel ist eine kühle Allegorie, dem Volke gewiss fremd, den Höfen zu frei gewesen; es wurde mit Recht vergessen.

Auch auf unsere musikalischen Romantiker wird unser Auge zurückgelenkt. 1813 trat Spohr an das Kapellmeisterpult des Theaters an der Wien, Weber an das zu Prag. Heinrich Marschner kam in demselben Jahre als Jurist nach Leipzig; er hört die ersten Konzerte seines Lebens, wirft die Pandekten hinweg und wird — Musiker. Das Jahr 1814 ist ein für die deutsche Oper ereignissreiches und entscheidendes gewesen. Nicht etwa, weil Meyerbeer zu Stuttgart und Wien zum ersten Male mit seinen „beiden Kalifen“ die Bühne betritt — zunächst ohne Erfolg — sondern weil einerseits Beethoven's Fidelio nun zum zweiten Male erschien und Boden gewann, ein reiferes Publikum traf, andererseits die musikalische Romantik ihr erstes Hauptwerk in Spohr's „Faust“ lieferte. Er schrieb es zu Wien, vor den Mitgliedern des Kongresses konzertirend, im Wettkampfe mit dem französischen Geiger Rode und ihn — schlagend!

„Faust“ in Töne zu setzen, ist ein gewaltiges Wagniss. Der tiefe Griff Goethe's in die deutsche Volksseele, konnte er zum zweiten Male gelingen? Die Zeitgenossen fanden Spohr's Musik schwer; Riehl erklärt dies durch das Eigenthümliche der Begleitung, durch den reichen, oft überreichen Modulationswechsel namentlich der Mittelstimmen. Dieses „Uebermass des harmonischen Ausdruckes“ gab seiner Musik den neuen romantischen Charakter. Wie mochte nicht eine „solche Mystik der gleitenden und schwebenden Akkorde“ zu dem Stoffe der Faustsage passen? Die Oper, welche erst am 1. Sept. 1816 in Prag gegeben wurde, zeichnete sich durch Tiefe des Gemüthes, scharfe Charakteristik und eine Romantik der Naturanschauung aus, die uns an Goethe, nicht an Tieck erinnert. Ein interessantes Tonwerk ist die Ouvertüre, mit der Spohr das ganze Leben, Schicksal und Ende Faust's in einem so engen Rahmen zu malen suchte.

— . —

Wir wenden uns zum Schlusse. Da sich die Zeit auch in den Söhnen spiegelt, die sie gebar, wollen wir noch die überraschende Thatsache hervorheben, dass das Jahr 1813 uns Richard Wagner, Otto Ludwig, Georg Büchner, Hebbel brachte, das Kraftjahr eine neue kräftigere Dramatik. Das Jahr der That hat seinen Abglanz in diesen Thatgeistern.

Die Freiheit war errungen, und es entstieg ihr, wie wir sehen, nach der kranken Romantik auf einmal und auf allen Gebieten eine gesunde Kunst. Körner's und Uhland's Lieder, eine politische Lyrik, Cornelius und die neue Wandmalerei, der angekündigte Ausbau des Kölnerdomes, Rauch und eine historische Plastik, die Faustsage in Tönen!

Aber schon schlich sich die Reaktion leise heran, und bereits nahte auch ihr Sänger, der Europa abermals auf einem neuen Lotterbette sündiger Ermattung mit romanischen Weisen einlullen sollte. Rossini trat 1813 mit seinem „Tankred“ auf, einem echtromantischen Stoffe, und schickte sich zu seinem Weltzuge an.

In denselben Tagen schwang sich sein künftiger grosser Gegner zu der ersten unsterblichen That auf.

Karl Maria von Weber, dem nun das Volkslied seine innersten Tiefen erschlossen hatte, setzte Körner's „Leier und Schwert“ in Töne. Beide Namen klingen für immer zusammen. Das kräftige volksthümliche Wort fand die echte volksthümliche Weise — 1815. Und so schliesst denn dieser Zeitraum, schön wie er begonnen mit der Devise: „Leier und Schwert!“ Im Blute der Freiheit gedieh die Kunst, und was das Schwert im Felde rühmlich gethan, rein und voll erklang es wieder in der Leier der Zeit.

V.

Lessing

und das erste deutsche Nationaltheater in Hamburg.

(Zum ersten Male vorgetragen im Athenäum zu Hamburg, 21. April 1864.)

Das deutsche mittelalterliche Drama, aus den religiösen Bühnenspielen oder Mysterien hervorgegangen, entbehrte, wie wir noch heute, einer deutschen Hauptstadt, eines Brennpunktes aller geistigen Regungen der Nation. Eine solche würde das von dem Volke hier und dort in guten Treuen, aber dilettantisch gepflegte Theater aus rohen Formen emporgehoben und zu einem wahren Kunstinstitute veredelt haben, ohne es des volksthümlichen Charakters zu entkleiden. Am schönsten liegt uns diese Entwicklung in der Geschichte der englischen Bühne vor. Ihr Wachsthum ging organisch von religiösen zu weltlichen, fremder und heimischer Geschichte oder Sage entlehnten Stoffen über und blieb national. Die Antike und deren Nachahmung gewann nur Einfluss auf die Form, nicht auf das Wesen. Shakespeare war der herrliche Abschluss dieses mittelalterlichen, im Geiste einer neuen Zeit verjüngten Dramas.

Ein London, dieser nothwendige Boden eines Shakespeare, fehlte uns und damit eine nationale, auf das ganze Land zurückwirkende Zentralbühne.

Die ersten in Deutschland auftauchenden Schauspieler, welche ihrer Kunst als einem Berufe lebten, während die Bürger und Schüler ihr bisher nur nebenher, unter Studien und Handwerksnoth obliegen konnten, waren jene vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts an Deutschland durchziehenden Banden räthselhaften Ursprungs, welche den Namen der englischen Komödianten führen. Waren sie wirklich Engländer, welche, auf die Verwandtschaft der Sprache gestützt, das niederdeutsche Gebiet zu besuchen wagten? Wäre an jener Sage ein Hauch von Wahrheit, welche uns mit dem lieblichen

Gedanken umspielen möchte, auch Shakespeare selbst sei unter ihnen gewesen, hätte einst auf deutschem Boden gewelt, unter der mythischen Gestalt eines Meisters Wilhelm?

Oder waren es Deutsche, junge hanseatische Kaufleute, welche die schönsten englischen Dichtungen zu uns herüberbrachten und nur von diesen den Namen der englischen Banden empfangen?

Dieser Zusammenhang von England und Deutschland muss eine Reihe von Jahrzehenden gewährt haben: denn wir wissen, dass die deutsche Bühne bereits in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts selbstständige Bearbeitungen Shakespeare'scher Dramen besass. Hamlet war längst vor Lessing, der keine Ahnung dessen hatte, in Deutschland aufgeführt worden, auch Romeo und Julie. Wir besitzen die Bearbeitungen noch, den Pickelhäring eingeschlossen, der Romeo mit Hanswurst-Spässen begleiten zu müssen glaubt.

So nahe standen wir bereits damals Shakespeare, dem grössten dramatischen Muster, an dem die deutsche Kunst sich noch einmal hätte aufrichten können, ohne ihren nationalen Charakter, das germanische Element verleugnen zu müssen. Schauspieler wären da gewesen, fortwährend schickten ihnen die deutschen Universitäten abenteuerlustige Rekruten zu; auch ein Publikum war da, das beim Anblicke dieser handlungsreichen englischen Stücke selbst das blutende und zerrissene Vaterland auf glückliche Augenblicke vergessen konnte; aber ein nationales deutsches Drama fehlte, der deutsche Shakespeare fehlte.

Eine Nation, die sich selbst zerfleischt, die vom Auslande mit Füßen getreten wird, die nichts mehr ist als das Schlachtfeld Europa's im Kriege und die Sklavin der Mode Europa's im Frieden, eine Nation, die ein Stück Land um das andere verlieren, die Volksrechte schwinden, die Zentralgewalten verkümmern sieht, eine Nation, die sich in Atome auflöst und selbstmörderisch Alles zerstört, was sie zu einer Nation machen könnte, die deutsche Nation des dreissigjährigen Krieges und westphälischen Friedens konnte nie und nimmer einen nationalen Dramatiker erzeugen.

Die Zeit hatte noch gelehrte Poeten, aber nicht Dichter, wie sie ein Volk verlangt. Diese Poeten wandten sich auch wol vornehm von jenen rohen Banden, die nach theatralischen Effekten jagten, frisch und derb, und in der Wahl der Mittel — wie das der

Charakter junger Bühnen ist — nicht ängstlich waren. Opitz diente der Oper, Gryphius erging sich in hochtönender Rhetorik, Lohenstein gab Frasen statt Menschen; Dichtung und Bühne waren feindlich geschieden. Beide litten unter dieser Spaltung.

Magister Velthen, der Führer der sogenannten berühmten Bande, welche in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von Leipzig auszog und die Stammutter der deutschen Bühnen geworden ist, glaubte die Schauspielkunst, die von der Dichtkunst verlassene, von dieser ganz emanzipiren zu können und wagte im Kampfe mit der Oper, nach neuen Reizen und Effekten haschend, das Letzte, einem Feldherrn ähnlich, der im verzweifelten Augenblicke die Fahne in den Haufen der Feinde schleudert, um seine Scharen zum Aeussersten anzuspornen; er warf den feststehenden Dialog weg, schrieb nur ein Scenarium auf und gab den Erfolg des Abends der Improvisation seiner unzweifelhaft begabten und belesenen Mitglieder vollkommen anheim. Eine solche Aufführung, von Stimmungen freilich abhängig, war ein Rakettenfeuer der Fantasie. Von künstlerischer Masse konnte freilich keine Rede sein, keine von Unterordnung der Nebengestalten unter einem Hauptcharakter, keine von einer planvollen Steigerung, keine von einem sorgfältig vorbereiteten Charakterstudium. Alles war dem Augenblicke, der Laune, der glücklicheren jugendlichen Fantasie, einem Naturalismus überlassen. Dieser blendet, aber erschöpft sich rasch. Von den tausend Verlegenheiten wollen wir noch gar nicht sprechen. Brandes erzählt, er habe den liebenden Leander einmal so lebhaft gespielt, dass die arme Angela in ihrer Herzensbedrängniss gleich im Anfange des Stückes in das verabredete Schlusswort ausbrach: „Ach liebster Leander, ich kann unmöglich länger widerstehen. Hier empfangen Sie meine Hand und das zärtlichste Herz.“ Hätte Leander nicht schnell noch einige Schwierigkeiten erfunden, so wäre die Komödie schon im Beginne zu Ende gewesen.

In Hamburg brach Velthen, vergebens die Oper übertreffend, mit seinen Haupt- und Staatsaktionen zusammen und sank selbst auf das Todtenbett. Schon neben diesem steht der erste Priester, der dem Schauspieler den letzten Trost versagt!

Der Geschichtschreiber der deutschen Schauspielkunst, die nach Velthen immer tiefer verfiel und verwilderte, darf es ihr mit Recht

nachrühmen, dass sie zum guten Theile auch deshalb in das Verderben gerieth, weil sie dem nationalen Geiste treu bleiben, vom volksthümlichen Drama des Mittelalters nicht lassen wollte. Unsere Poesie war gelehrt, unsere ganze Bildung französisch geworden, nur unsere Schauspielkunst war toll genug, deutsch sein zu wollen. Da ihr nirgends neue heimische Bildungselemente zuflossen, nur der Pöbel noch an ihr hing, sank sie zu diesem herab.

Ein Mann, Velthen, hatte sie aller Form entbunden; ein Weib sollte sie zu der Form zurückführen, ohne welche ja keine Kunst bestehen kann. Freilich war diese Form eine fremde; Karoline Neuber und Professor Gottsched schickten die arme deutsche Schauspielkunst in eine lange französische Lehrzeit, aus der sie ziemlich anständig und radebrechend, aber freilich undeutsch genug zurückkam. Die Neuberin kämpfte für ein Prinzip, das zwar nicht das letzte und echte, aber das vom Augenblicke gebotene war, wie eine Heldin, — 1738 erschien sie zum ersten Male ohne Harlekin — auch wiederholt in Hamburg. Die Alexandrinertragödien fanden nur langsam ein dankbares Publikum; der deutsche Geist, dunkel eine nationale Bühne ahnend, widerstrebte diesen Trauerspielen auf Stelzen lange Zeit. Die leidenschaftliche Führerin dieses Kampfes wandte sich mehr als einmal an das Publikum, warf ihm mit dem Fanatismus eines reformatorischen Geistes Mangel an Verständniss vor und ging hierin in Hamburg so weit, dass ihr der Senat zuletzt die dortige Bühne verschloss. Sie starb als eine Bettlerin.

Immerhin, war sie doch des Glückes theilhaftig geworden, ihren Namen an den zu knüpfen, welcher der Mittelpunkt dieses Vortrages werden soll, Lessing dem deutschen Volke vorzuführen, den ersten, lange erwarteten Bühnendichter der Nation.

Dieser Riesengeist war auf einer Reihe von Gebieten thätig, aber keinem lebte er mit solcher konzentrirten Kraft wie dem der Bühne.

Ueberall ein Reformator, sah er doch darin seine Hauptaufgabe, das deutsche Theater zu reformiren, ein nationales zu schaffen.

Was machte Lessing zum Dramatiker?

Er war eine Natur des Kampfes und der That. Kampf ist aber auch die Seele des Dramas, und gerade deshalb zieht es die bewegtesten Geister an, weil das echte Drama selbst eine That; er

liebte die scharfe Auseinanderlegung von Ideen und Standpunkten — in dieser Dialektik wurzelt der Dialog des Dramas: er war, ähnlich den Profeten, eine ganz auf die Rede angelegte Persönlichkeit, auf das freie, entscheidende, wie eine That wiegende Wort, das dramatische Wort, von dem Gustav Schwab im Hinblick auf Lessing sagte:

Denn nicht mehr auf des Degens Spitze nur,
Auch auf der Lippen Schneide ruht das Wort.

Lessing war ein Bannerträger der Freiheit, — und ist diese nicht die Lebensluft des Dramas? — der Freiheit auf allen Gebieten des Geistes, der religiösen wie der politischen. Er sah den engen Bund des „absoluten Staates“ und der „absoluten Kirche“ und wusste, dass er jenen miterschüttert, wenn er diese angreift. „Aufgebrachten Priestern schlägt ein schlauer Pilatus nichts ab.“ Wiederholt haben ihn auch politische Stoffe beschäftigt, Helden der Freiheit zu dramatischen Versuchen begeisternd genäht. So jener unglückliche Henzi, das Opfer einer aristokratischen Republik, der 1749 auf dem Schaffot verblutende Zeitgenosse Lessing's — Bern verbot das Drama, bevor es erschienen war — so Masaniello, so Spartakus, der für jene Idee in den Tod ging, welche heute die Welt jenseits des Meeres erschüttert.

Als Spartakus, der Vorfechter der armen Sklaven, dem römischen Konsul zuruft:

»Sollte sich der Mensch nicht einer Freiheit schämen,
Die es verlangt, dass Menschen seine Sklaven sind?«

antwortet dieser lächelnd:

Ich höre, Du filosofirst, Spartakus!

So antworten die Konsuln dem Spartakus noch heute!

Der aber entgegnet bei Lessing fest und ruhig:

Was ist das? »Du filosofirst?«

Doch ich erinnere mich. Ihr habt den Menschenverstand
In die Schule verwiesen, um ihn lächerlich machen zu können.

Wo Du nicht willst, dass ich filosofiren soll —

Filosofiren — es macht mich lachen — Nun wohl!

Wir wollen fechten!

„Wir wollen fechten!“ das ist das Motto aller Lessing'schen Schriften. „Wir wollen fechten!“ das ist die von Lessing ausge-

gebene Losung, die noch heute Europa durchzieht. „Wir wollen fechten!“ das ruft die Freiheit noch heute der Gewalt zu, wenn diese die Philosophie verpönt, eine Entwicklung auf dem Wege des Gedankens, der Debatte, der mit Gründen kämpfenden Reform versagt.

„Wir wollen fechten!“ Wer diese Zeile aus innerster Seele niederschreibt, ist ein Dramatiker.

Lessing, der auf eine Literaturepoche der Lyrik, Beschreibung und Didaktik folgte, dem, obwol er das Wort „empfindsam“ erfand, alle Sentimentalität, Lyrik und Musik versagt war, daher alle Dichtungsarten, in denen das Unbewusste, das Enthusiastische vorwiegt, war der geborne Bahnbrecher der dramatischen Poesie. Alle Kunst beruht auf einer wunderbaren Vermälung der Freiheit des Künstlers und einer diesen bald leitenden, bald zwingenden Nothwendigkeit, des Unbewussten und Bewussten. Auch das Drama kann jenes nicht entbehren; aber es ist doch unter allen Kunstwerken dasjenige, welches das höchste Bewusstsein fordert, in welchem Nothwendigkeit und Freiheit Eines werden, wie sie Eines sind im Schöpfer des höchsten Kunstwerkes, der Welt.

Lessing, der sich schaffen sah, der klar empfand, wie sehr ihm jenes Unbewusste fehle, wollte in seiner Bescheidenheit so weit gehen, sich alle dichterische Kraft abzusprechen. Dank jenem Umstande zeigte er uns Deutschen nach der Verwilderung der zweiten schlesischen Dichterschule und der Stegreifkomödie, dass nicht blos wilde Fantasie, sondern auch schöpferischer Verstand die Dichtung gebäre. Schöpferischer Verstand, der das ewige Gesetz der Kunst schaut und verkörpert, nicht jener kleinliche Gottsched'sche, der auf den Krücken willkürlicher Regeln sich hinschleppt.

Ein dem Dramatiker Lessing ähnlicher Geist war zu derselben Zeit auf einem verwandten Gebiete thätig, ich meine Gluck. Auch er war mehr Dramatiker denn Lyriker; auch er wollte der tollen Fantastik der Töne, einem inhaltlosen Melodienspiele eine echte musikalische Dramatik entgegenstellen; auch er verband die schöpferische Thätigkeit mit dem hellsten Bewusstsein über die Ziele seiner Kunst und seiner Aufgabe. Nur nahm er, zum Unterschiede von Lessing, das Drama in seiner universellen, nicht in einer nationalen Bedeutung, bewegte sich mit Vorliebe in antiken Stoffen und schlug seine reformatorischen Schlachten nicht gegen, sondern in Paris. Er

kämpfte gegen Italien und fand im französischen, mehr dramatisch als musikalisch angelegten Geiste einen Bundesgenossen. Wir wollen zu seinem Ruhme nicht verschweigen, dass er diese Hülfe mit keinem unwürdigen Opfer erkaufte, dass er deutscher Meister blieb.

Auch in der bildenden Kunst ging der Wiedergeburt die Reflexion voraus; ich erinnere an Winkelmann und Rafael Mengs. Hier stand aber die schöpferische Kraft nicht auf gleicher Höhe mit dem kritischen Vermögen. Hier fehlte der Lessing, der Lehre und Beispiel hinzustellen verstand.

Lessing, dessen Sprache, klar selbst da noch, wo sie das Tiefste erörterte, klar wie ein reiner Quell, dramatisch war wie eine, dem Leben abgelauscht, alle weitläufigen Perioden vermied, in Sätzchen, Einschiebungen, Berichtigungen zerschnitt, wie wir es im gewöhnlichen Verkehre thun, — dessen Sprache daher selbst in seinen gelehrten Abhandlungen noch einen dramatischen Gang behält, — dessen Sprache trotz aller gelehrten Studien deutsch war, national wie seit Luther keine, — dessen Sprache gerade deshalb so vortrefflich, weil sie nicht geschrieben, sondern gesprochen zu sein scheint, weil Lessing durch und durch auf den Volksredner angelegt gewesen ist, dieser Lessing hob auch die vornehme Trennung des Dichters vom Schauspieler auf; immer suchte er die lebendige Anschauung des Theaters, den freundschaftlichen Verkehr des Schauspielers. Er that dies nicht nur als ein Mann des Volkes, der allen Prunk, allen falschen Titelflitter verschmähte, er that es aus einem mächtigen Zuge seiner Seele, aus der vollen Erkenntniss der Wahrheit, dass der dramatische Dichter und der Schauspieler entweder wie in Aeschylos und Aristofanes, Shakespeare und Molière Eines sein oder wie Brüder zusammen gehen müssen.

Nicht erst in Hamburg, schon vorher rang Lessing nach einem deutschen Theater. Schon in den Literaturbriefen bestritt er Gottsched's Verdienste um eine angeblich deutsche Schaubühne; derselbe habe nur das alte Schauspiel vernichtet, das mit Hülfe der Engländer zu neuem Leben heranzubilden gewesen wäre, und habe uns dafür ein französirendes, undeutsches gegeben.

Die Idee eines Nationaltheaters war der Leitstern des ganzen Lebens unsers Helden. Schon Shakespeare hatte der Bühne in seinem „Hamlet“ die Aufgabe gestellt, „der Natur den Spiegel

vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert selbst und dem Körper der Zeit ihre Gestalt und ihren Abdruck zu zeigen.“ Was die Menschheit bewegt, das legt sie durch ihre Werkzeuge, durch begabte Geister in der Kunst, dem Mikrokosmos, nieder, in welchem wir den Makrokosmos wiederzugeben suchen, wie ihn unser Auge auffängt. Bewusst und noch mehr unbewusst malt der Künstler seine Zeit; wenn diese verschwunden, ein ganzes Volk verklungen ist, in seiner Kunst lebt es fort. Diese monumentale Bedeutung der Kunst, welche diese freilich nur dann hat, wenn sie national geblieben, urwüchsig und keine bloße Kopie gewesen ist, eignet zuvörderst dem Drama einer Nation.

Ein Institut, in welchem das Gesammtleben der Nation monumental wird, die grosse Vergangenheit täglich aus dem Grabe steigt, um die Gegenwart in heimischem Geiste zu erziehen, um auf die Zukunft durch vorleuchtende Beispiele einzuwirken, ein Institut, in welchem eine Nation ihre Thaten zu Protokoll gibt, in dichterischer Form, und ihre Schwächen reinigendem Gelächter überliefert, ein Institut, das durch die Schönheit zu der Wahrheit und Freiheit erzieht, das zwar nicht den Parteien des Tages, aber täglich der Nation dient, das war etwa die Idee eines Nationaltheaters im Sinne eines Lessing.

Wie angedeutet, führte die Neuberin Lessing's erste, von ihr bewunderte Lustspiele auf. Obwol auch die Klaue auf den Löwen schliessen liess, so war er hier doch selbst noch in der Richtung Gottsched's befangen, trug die Kutte der drei angeblich Aristotelischen Einheiten, bediente sich der üblichen französischen Theaternamen (Leander, Valer) und schrieb seine ersten Trauerspielfragmente in Alexandrinern.

Je mehr er aber erkannte, dass sich ein echtes Drama nur auf Wahrheit, Volksthümlichkeit und Nationalität begründen lasse, vollzog er seine Emanzipation. Da er nicht Shakespeare unmittelbar vorführen, den Kampf nicht innerhalb der hohen Tragödie ausfechten konnte, spielte er ihn (in der „Miss Sara Sampson“) auf das neue Gebiet des bürgerlichen Trauerspiels und rief, da die höheren Stände der Ordre von Versailles lauschten, den Mittelstand, das Volk zu Hülfe. Es sollte seinem Dichter die Bühne mit erobern

helfen. Das bürgerliche Trauerspiel, das Lessing unter uns begründete, war der Vorbote einer neuen Zeit, das Ergebniss einer ästhetischen Revolution, welche — der folgenden politischen ähnlich — den Standesunterschied umwarf und dem Volke den langversagten Eintritt in das Gebiet der Tragödie öffnete. Früher hatte das Volk nur belacht, nicht beweint werden dürfen. Dass auch es Schmerzen und Kämpfe erleben könne, welche die tragische Muse aus dem Staube aufzuheben nicht verschmäht, das ahnte erst eine Zeit, welche der Demokratie entgegenging. Sie warf auf die Bühne, welche die Vergangenheit erzählt und die Zukunft wie ein Cassandra anmeldet, einen bedeutsamen, ihr Kommen kündenden Schatten.

„Miss Sara Sampson“ war in Prosa geschrieben, mithin auch die französische Form gesprengt.

Lessing würde sein Ziel nicht erreicht haben, wenn nicht dem dramatischen Dichter eine entsprechende Richtung in der Schauspielkunst entgegengekommen wäre. Der Schöpfer derselben, der Vater der deutschen Schauspielkunst ist ein Sohn Hamburg's.

Konrad Eckhof, ein armes Kind des Volkes, 1720 geboren, war der Sohn eines armen Stadtsoldaten von so geringer Bildung, dass er später kaum zum Lichtputzer des Theaters taugte, über das doch sein Sohn als ein neues Licht aufging. Wer trug den Gottesfunken in den Knaben, wer trieb ihn an, dort auf dem ärmlichen Dachboden eine einsame Komödie zu spielen, vor alten Kleidern, die er sich als Publikum aufhing?

Die Schilderungen, die uns von ihm überliefert sind, erinnern lebhaft an einen ebenbürtigen Künstler der Gegenwart, Ludwig Dessoir. Eckhof war von Gestalt unansehnlich, klein, ohne Grazie, doch mit einem seelenvollen Auge und einer Stimme begabt, von der selbst ein Iffland sagt, dass sie an donnernder Macht, Zartheit und Wohllaut auf der deutschen Bühne unerreicht dastehe. Mit einem sittlichen Ernste, der ihm später Lessing's Freundschaft und Achtung gewann, ja mit einer religiösen Begeisterung ging er an die ihm gewordene Aufgabe, seinen ganzen Stand zu heben, den französischen Styl der Darstellung zu brechen — in der Tragödie gelang es ihm, in der Komödie, für die er keine ursprüngliche Begabung besass, blieb er selbst gefangen — seine Kunst auf Natur, Studium und Vertiefung in den Geist des Dichters zu begründen,

in das Meer der menschlichen Gesinnungen und Leidenschaften unterzutauchen, bis die Perle der Wahrheit errungen sei, mit Einem Worte eine Schauspielkunst und eine deutsche zu schaffen.

Eckhoff's Glanzrollen waren gerade die in Lessing's Dramen; gleich sein Mellefont in der Sara war eine gefeierte Leistung.

Noch kennen sich die beiden Meister nicht; noch schaffen sie von einander getrennt und doch für einander.

Während Lessing die Theorie in der theatralischen Bibliothek (1754—1758) pflegte und die Grundsäule der Franzosen, das Trauerspiel Seneka's erschütterte, feierte er im „Philotas“ (1759), einem kleinen Trauerspiele aus der antiken Geschichte, den Opfertod für das Vaterland und machte in einem „Faust“, diesen Stoff schon vor Goethe in einem glücklichen Instinkt ergreifend, den Versuch, an das Volksschauspiel anzuknüpfen. Leider ist uns dieser zum grössten Theile verloren gegangen; mit grösserem Glücke war der andere begleitet, in die unmittelbare Gegenwart des deutschen Lebens zu greifen. Es geschah in dem berühmtesten deutschen Lustspiel: „Minna von Barnhelm.“

Lessing war, obwol er Fridrich des Grossen Gaben ehrte und bewunderte, von dem siebenjährigen, Deutschland zerfleischenden Bürgerkriege nur peinlich berührt, nicht deshalb, weil er von Geburt ein Sachse, nein — weil er ein Deutscher war. Dieser Krieg hatte die Stämme tief verfeindet, namentlich Preussen und Sachsen. Ueber diese Kluft wirft der Dichter hier eine fliegende Brücke und versöhnt die Stämme in dem Symbole der Vermählung zwischen dem preussischen Major von Tellheim und dem sächsischen Fräulein Minna von Barnhelm. Lessing that hier noch mehr. Er stellte an die Seite der deutschen Charaktere einen Franzosen, einen jener Abenteurer, welche die deutschen Höfe begünstigten, während ein Tellheim entlassen und in das Elend gestossen wird, einen Schwindler, der „falsch spielen“ nur „corriger la fortune“ nennt und über die deutsche Sprache, welche dieses Treiben mit dem Ausdruck „Betrügen“ bezeichnet, ausruft: „O was ist die deutsch Sprak für ein arm Sprak, für ein plump Sprak!“

Der verwöhnte Franzose fragt Minna, in französischer Sprache, ob sie, die ihm deutsch geantwortet, nicht französisch spreche; die „Frage“ sei eigentlich unhöflich.

Minna. Mein Herr —

Riccaut. Nit? Sie sprek nit Französisch, Ihro Gnad?

Minna. Mein Herr, in Frankreich würde ich es zu sprechen suchen. Aber warum hier? Ich höre ja, dass Sie mich verstehen, mein Herr.

So sprach wol Lessing's Minna; vielleicht hätte aber damals kein einziges deutsches Edelfräulein gewagt, im Leben ähnlich zu antworten.

Dieses verspottete Franzosenthum war zu jener Zeit ein Ereigniss, die Geisselung, die mittelbar der deutsche vor dem Auslande kriechende Knechtsinn und die Vorliebe der Höfe für solche Gecken empfing, eine Befreiungsthat.

Das Lustspiel schlug überall wie ein reinigender Blitz ein, am erfolgreichsten, freilich nach einem langen Zögern der Polizeibehörde, welche eher über Gott als über den Staat nachzudenken erlaubte, in Berlin. Dort siegte Minna von Barnhelm zu Gunsten der ganzen deutschen Literatur (1767), unter den Augen des Siegers von Rossbach, der jedoch den geistigen Sieg über Frankreich nicht würdigte, nicht verstand.

Im Hinblick auf unseren wiederholten Ruf an die deutschen Dramatiker, sich endlich wie die Frankreichs in einem dauernden und wirksamen Bunde zusammen zu schliessen, gemeinsam ihre Rechte zu wahren, darf an folgende Briefstelle Ramler's aus Berlin erinnert werden: „Lessing kann sich nicht beschweren, dass wir undankbar gegen seine Muse sind. Wir haben Minna hier zwanzigmal hintereinander gespielt; wir haben sie in Kupfer stechen und in die Kalender setzen lassen; wir haben diese Minna sogar auf die Punschnäpfe malen lassen. Nur hat sie ihm nichts eingebracht: Das ist Alles, worüber er sich beklagen kann. Die Pariser Poeten werden von Einem solchen Stücke gespeiset, getränkt, gekleidet, beherbergt; und von sechs guten Stücken können sie gar reich werden.“

Dafür musste auch Lessing zu Ehren der deutschen Nation auf Staatskosten beerdigt werden!!

Wir wenden uns nunmehr nach Hamburg zurück.

An die Stelle der Neuberin war Schönemann getreten, der am 12. Jänner 1740 seine Prinzipalschaft in Lüneburg begann. Die

berühmtesten Namen der Folgezeit trafen hier zusammen: an jenem Tage betraten Konrad Ackermann, Sofie Charlotte Schröder, die Mutter der grossen Schröder, und Konrad Eckhof miteinander die Bühne. Der höchste Gehalt betrug wöchentlich zwei Thaler, Eckhof musste sich mit fünf Groschen täglich begnügen, während der Zettelträger sechs erhielt*)! Haupt- und Staatsaktionen, Harlekinaden, Verstragödien und feine Lustspiele, auch Stegreifstrücke waren unter Schönemann abwechselnd an der Tagesordnung; er war zu klug, als dass er die gefährliche Rolle eines konsequenten Reformators nach dem Untergange der Neuberin fortgespielt hätte. Muthiger und bewusster als er, ging Eckhof vor, der die Glieder der Gesellschaft zu regelmässigen Besprechungen über die Grundsätze ihrer gemeinsamen Kunst zusammenführte, mit ihnen eine deutsche Schauspieler-Akademie gründete. Leider musste er sie nach 13 Monaten wieder auflösen, und gerade in Hamburg, am 15. Juni 1754 fand die letzte Sitzung statt. Der Schriftsteller Löwen, der Schönemann's Tochter liebte, sich auch später mit ihr vermälte, schöpfte wol in diesem Kreise die Anregung zu der ersten deutschen Mimik: „Kurzgefasste Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes.“ (Hamburg 1755).

Wiederholt erschien die Gesellschaft in Hamburg und führte auch am 6. Oktober 1756 Lessing's „Sara“ mit grossem Erfolge vor.

An Schönemann's Stelle trat später Koch und endlich 1764 Ackermann, unter dessen Führung, vor gerade hundert Jahren, die Hamburger Schule ihre erste Wirksamkeit begann.

Nun trat Leipzig, der bisherige Vorort der deutschen Theaterwelt, hinter Hamburg zurück. Ackermann, der eine gesunde Seele in einem gesunden Leibe trug, ein Soldat aus dem Türkenkriege, gewandt als Fechter, Tänzer und Reiter, ein Schlittschuhläufer, der die Eisbahn von Danzig bis Königsberg „in einem Zuge durchmass,“ war als Künstler ein kräftiger Naturalist. Ohne Vorbild, schöpfte er immer aus der Natur, aus seiner Natur. Ideale Rollen misslangen ihm; dagegen soll er in bürgerlichen oder kriegerischen oder humoristischen bewundernswerth gewesen sein. Paul Werner, der Wachtmeister in der „Minna,“ das war er selbst.

*) Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, II. 68.

Ackermann wirkte auf Eckhof in dem Sinne vortrefflich ein, dass dieser neben einer so einfachen, auf sich beruhenden Natur das letzte falsche Pathos, das Erbtheil der Leipziger Schule, abstreifte und mit seinem ganzen goldenen Kerne, seiner echten Würde, seinem allen Flitter leicht entbehrenden Adel hervortrat. Da auch der geniale Schröder, Ackermann's Stiefsohn, an einem solchen Muster heraufwuchs, darf Eduard Devrient den Naturalismus Ackermann's wol das Fundament der Hamburger, der eigentlich Deutschen Schule nennen.

Obwol Ackermann den schönen Kranz von Talenten, die hier im Norden zusammentrafen, um später eine neue Richtung durch das ganze Vaterland zu tragen, fast drei Jahre zusammenhalten konnte, erlag endlich auch seine Prinzipalschaft dem Fluche aller. Schon Elias Schlegel hatte vor Jahren, freilich um das dänische Theater in Aufnahme zu bringen — ein deutscher Dichter und ein dänisches Theater! ruft Lessing entrüstet — gegen die Prinzipalschaft gekämpft und eine würdige, von den Launen des Publikums unabhängige Stellung der Bühne verlangt. „Die Prinzipalschaft“ — sagt Lessing — „hat eine freie Kunst zu einem Handwerke herabgesetzt, welches der Meister meistentheils desto nachlässiger und eigennütziger treibt, je gewissere Kunden, je mehrere Abnehmer ihm Nothdurft oder Luxus versprechen.“

In diesem Geiste kämpfte nun Löwen, ein Schriftsteller, der sich um das Theater Hamburg's und Deutschland's Verdienste erworben und kaum aus dem bloßen Motiv der Eitelkeit gehandelt hat, gegen Ackermann's Unternehmen und — namentlich in seiner „Geschichte des deutschen Theaters,“ dem ersten, wenn auch noch dürftigen Versuche auf diesem Gebiete, — für ein Theater, das Originaldichtungen bringe und auf öffentliche Kosten erhalten werde. Dieser Polemik gegen die Prinzipalschaften lag auch der Gedanke zu Grunde, dass dieses Treiben der Wanderbühnen enden, auch die Schauspielkunst einen festen Sitz gewinnen müsse. An die Stelle der Prinzipale sollten nach Löwen, wir würden sagen, Dramaturgen treten, Kunstkenner, die aber nicht Schauspieler sind. Ohne deshalb eine Eifersucht zwischen diesen und den dramatischen Dichtern oder Schriftstellern überhaupt nähren zu wollen, darf doch an das epochemachende Eingreifen von Lessing und Sonnenfels erinnert werden, ohne auch nur der Gegenwart zu gedenken.

Auf drei Städte richtete Löwen das hoffende Auge: Wien, Berlin, Hamburg. In Wien sieht er einen unterstützenden Fürsten, aber zu wenig gute Schriftsteller, in Berlin eine Reihe hervorragender Geister, selbst einen Lessing, einen feinsinnigen König und doch die schlechteste Truppe. So blieb nur Hamburg über Löwen ahnte damals noch nicht, wie nahe der Erfüllung seine Hoffnung stand.

Die Theaterkabale, das unreine Motiv, das mitgespielt haben soll, liegt ausser unserem Bereiche; wir halten uns an die geschichtliche Thatsache, dass zwölf Hamburger Bürger, einen Kaufmann Seyler an der Spitze, ein stehendes Theater zu gründen unternahmen, Ackermann mit den besten Kräften seines mit dem Untergange bedrohten Unternehmens an das neue Institut fesselten — nur der junge Schröder zog ab — Löwen als Direktor, Lessing als Dramaturgen beriefen und Deutschland die Gründung des ersten deutschen Nationaltheaters ankündigten. Löwen that dies leider in grosstönenden Worten, obwol auch hier die letzte Bedingung eines echten Nationaltheaters fehlte. Auch hier war die im Gegensatze zu den alten Prinzipalschaften gegründete Anstalt nicht vom Staate auf festem Fundamente errichtet, sondern wie jedes Theater auf den Ertrag der Kasse angewiesen, mithin bald genöthigt, den Launen der bezahlenden Menge nachzugeben, statt das Publikum zu führen. Und wenn noch eine Menge da gewesen wäre; aber die Unternehmer füllten zuletzt selbst mit unwürdigen Opfern die verwaisten Räume nicht mehr. Noch war in ganz Deutschland der Sinn für das Schauspiel auf kleine Kreise beschränkt, noch war auch unsere nationale Dramatik zu arm, um ein Nationaltheater zu ermöglichen und das Volk mit heimatlichen Stoffen zu fesseln. Dichter und Publikum fehlten, von Lessing abgesehen, in ganz Deutschland. Das Institut, das mit idealen Intentionen hingestellt wurde, war vom ersten Tage in die Luft gebaut.

Es würde ermüden, wenn wir eine genaue Geschichte desselben von dem Tage der Eröffnung, dem 22. April 1767, bis zu seinem Schlusse entwickeln wollten.

Gestatten Sie nur, auf einige Punkte Licht zu werfen.

„Es war der schönste Ehrenkranz,“ sagt Devrient, „den, in dem Wettkampf der Städte um das theatralische Ansehen, Hamburg

an sich riss, als es inmitten des im Allgemeinen immer noch barbarischen Zustandes, die Gründung einer Bühne nach durchaus idealen Prinzipien unternahm.“

Der Ruhm eines Dichters fällt auf eine Nation zurück, selbst wenn sie ihn nicht verstand. So bleibt auch dieser Ehrenkranz Hamburg unverkümmert, selbst wenn es den ersten Versuch eines Nationaltheaters scheitern liess. Es waren doch Söhne dieser Stadt, die ihn machten; es war doch der freiere Hansahauch, der eine erste nationale Regung wachrief und zuliess.

So kurz das Unternehmen dauerte, zwei bleibende Denkmäler hat es sich selbst in der deutschen Kunstgeschichte gegründet.

Das eine ist die von Lessing und Eckhof in gemeinsamem Wirken und unter der Theilnahme herrlicher aufblühender Talente — ich denke auch an die frühgeknickte Charlotte Ackermann — hier in Hamburg begründete grosse Epoche der deutschen Schauspielkunst, an deren Wirkungen noch unsere Tage zehren ... das andere ist Lessing's Hamburger Dramaturgie.

Der Gedanke, Lessing zu berufen, stammt von Löwen, der schon damit einen Beweis gab, dass er nicht so eitel war, wie ihn ungünstige Stimmen hinstellen möchten.

Lessing, für den selbst „Laokoon“ sofort eine Nebenarbeit wurde, wie das Theater wieder einen Schlachtruf an ihn ergehen liess, die alte Liebe zu den armseligen bemalten und doch so zauberisch wirkenden Lappen weckend, Lessing war mit freudigen Hoffnungen nach Hamburg gezogen. Dieser Muth geht auch aus der am 22. April herausgegebenen Ankündigung hervor! Welch' ein Kontrast zum herabgestimmten Schlussworte!

Wenn er dort das neue Unternehmen mit ganz Deutschland als ein nationales begrüsst, so hält man uns vielleicht zweifelnd eine berühmte Briefstelle Lessing's entgegen, jene: „Das Lob eines eifrigen Patrioten ist nach meiner Denkungsart das allerletzte, wonach ich geizen würde, des Patrioten nämlich, der mich vergessen lehrte, dass ich ein Weltbürger sein sollte.“

Wie kann ein Mann, der bei dieser Gelegenheit sagt, dass die Vaterlandsliebe höchstens eine heroische Schwäche sei, wie kann der, wird man uns entgegenhalten, gleichzeitig in nationalem Sinne streben? Und doch! Wir dürfen nur nicht vergessen, dass Lessing

diese Worte an Gleim schrieb, dessen an sich ganz löblicher, aber doch beschränkter preussischer Patriotismus, wie er in den Liedern des Grenadiers zu Tage trat, dem grösseren Sinne unseres Freundes nicht entsprach, dass diesem, über den Gegensatz der Stämme hinweg, eine deutsche Nationalität vorschwebte.

Daher rief Lessing demselben Gleim, der ihm kurz vor der Schlacht bei Rossbach meldete, dass ihn viele Franzosen besuchten, unter ausführlichen Anweisungen über das Wie inständig zu: „Zeigen Sie sich ja als einen wahren Deutschen.“

Die Grösse jeder Nation, wenn sie berechtigt ist, anzuerkennen, darin bestand sein Weltbürgerthum, sie gleichzeitig zu bewundern und zu hassen, sein Patriotismus. Dieser Hass sollte nur den fremden Einfluss bannen und die heimische Kraft zum Wettkampfe spornen. Sein echter Patriotismus zeigt sich gerade in den scharfen Geisselhieben, die er der eigenen, gewiss geliebten Nation mit blutendem Herzen gab.

Wie er in dem Jugendspiele: „Die Juden,“ in welchem er bereits dieselbe Idee verfocht, die in aller Grossartigkeit einst dem Nathan zu Grunde liegen sollte, den Diener Christof das bittre Wort sagen lässt: „Ich muss zu meiner Schande gestehen, ich bin nur ein Deutscher,“ — so hielt er seinen Lesern bereits im dritten Monate der Dramaturgie die Franzosen als ein beschämendes Beispiel vor, wie diese ein Theater hegen, einen nationalen Dichter begrüssen! Wir sind Barbaren gegen sie, ruft er uns zu! Man spricht vielleicht von französischer Eitelkeit? „Wie weit haben wir noch hin, ehe wir zu so einer Eitelkeit fähig werden!“ — —

Gervinus sagt von Lessing's Dramaturgie, dem gerechten Stolze der Stadt, die das Werk entstehen sah und ihm den Namen lieh, er kenne kein Buch, bei dem ein deutsches Gemüth „über den Widerschein echtdeutscher Natur, Tiefe der Erkenntniss, Gesundheit des Kopfes, Energie des Charakters und Reinheit des Geschmackes innigere Freude und gerechtfertigteren Stolz empfinden dürfte.“

Und dieses Buch war ursprünglich gar kein Buch, eine bescheidene Zeitschrift, die in Blättchen in die Welt hinausflog. Wir wissen aber, wie zu allen Zeiten Flugschriften mehr wirkten als Bücher, Reden mehr als Systeme. Mit Flugblättern eroberte das

Christenthum die Welt, erschütterte Luther selbst Rom; Flugblätter stürzten die Jesuiten, ein Flugblatt Franklin's befreite Amerika.

So schuf Lessing mit fliegenden Blättern, was ihm mit Folianten nimmer gelungen wäre.

Er verfolgte in der Dramaturgie ein vierfaches Ziel.

Das erste bestand darin, dass er ungleich Gottsched, der sich und seine Anhänger in betäubenden Weihrauch einhüllte, von deutschen Virgilen und Horazen sprach, die Armut der deutschen Poesie, selbst die Schwächen gefeierter Dramatiker jener Tage wie eines Cronegk erbarmungslos aufdeckte. Von 75 Dramen, die er bespricht, waren 52 aus dem Französischen übersetzt und auch die anderen 23 zum Theil freie Nachahmungen. Um so grösser war Lessing's Muth, mit dem er das französische Theater, dem sich damals also nicht einmal eine Nationalbühne entziehen konnte, bekämpfte! Um so kühner das Wort, mit dem er rügt, dass die deutschen Dramen meist nur Versuche junger Leute seien, die sich im Mannesalter solcher Thorheiten schämen und lieber Kompendien, Chroniken der lieben Vaterstadt und Predigten schrieben. „Wehe dem jungen deutschen Genie,“ das den Weg des Dichters einschlagen will. „Verachtung und Bettelei würden sein gewissestes Los sein.“

Das zweite, ein Hauptziel, war die erwähnte Bekämpfung der französischen Muster, mit Ausnahme Molière's, den er gegen Voltaire selbst verfocht, und Diderot's. Jeder Schlag, der das Prinzip der französischen Tragödie traf, war ein Sieg für Shakespeare, dessen ärmliche Kopie in Voltaire, der den Schwan von Avon einen Wilden nannte, aber doch von England reich an Shakespeare'schen Anregungen heimkam, dem bittersten Gelächter heimgegeben wurde. Wie erblich Orosman, mit Othello verglichen! Wie komisch spazirt das Gespenst des Ninus am hellen Tage über den Markt, vergessend, dass sein Original, der alte Hamlet, die Geisterstunden wol inne hat! Wie beschämt steht die arme Zaire mit dem „Kanzleistyl der Liebe“ neben Romeo und Julie da, deren Sprache des Herzens von ihr so gerne nachgeahmt worden wäre!

Die dritte Aufgabe bestand in der Propaganda des Dichters, der vor dreihundert Jahren zu Stratfort geboren worden ist. Wieland hatte vor etwa hundert Jahren der deutschen Nation von Zürich aus die erste lesbare Uebersetzung Shakespeare's übergeben.

Was Lessing unternahm, wenn er das Verständniss dieses, in England selbst bald nach dem Tode vergessenen, erst von uns Deutschen wieder erweckten Dichters erschliessen wollte, können wir aus dem Staunen entnehmen, mit dem selbst unsere grössten Genien, ein Goethe, ein Schiller, an Shakespeare herantraten. Diesem erschien er kalt, mitleidlos, nirgends zu fassen, Shakespeare, dieser Dichter mit dem grossen, hochschlagenden, dem mächtigsten wie dem zartesten Gefühle zugänglichen Herzen?

Die vierte Aufgabe bestand in der Wiederaufnahme der im „Laokoon“ abgebrochenen ästhetischen Untersuchung, in dem Nachweise des Dramas als des Höchsten, das der Mensch zu schaffen vermag, eines „Schattenrisses vom Ganzen des ewigen Schöpfers“, in der Entwicklung der wichtigsten Prinzipien der Tragödie. Obwol Alles nur gelegentlich gesagt, an vorliegende Dramen angeknüpft ist, liesse sich ein zusammenhängendes System des Dramas aus der Dramaturgie mit lohnendem Erfolge zusammenstellen.

Auch der Schauspielkunst, welcher er, eben vom „Laokoon“ herkommend, die Stelle zwischen der bildenden Kunst und dem Dichter anweist, widmete er Worte der grössten Kunstweisheit. Auch hier war sein Kunstprinzip weder ein einseitiger Idealismus, dem seine Aufgabe im Enthusiasmus, in schöner Deklamation aufgeht, noch jener Realismus, welcher die Wahrheit gefunden zu haben glaubt, wenn er die Rohheit vom Markte holt, sondern ein diese Vorstufen überwindender Ideal-Realismus, als Wahlspruch das berühmte Wort an der Stirne, das Lessing in das Stammbuch eines Schauspielers schrieb:

„Kunst und Natur
Sei auf der Bühne Eines nur!
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt.“

Obwol Lessing's Urtheil mild und gerecht war, stiess er bei den Mitgliedern der Bühne an, die es ihm auch nie vergaben, dass er im Theater nicht klatsche; er sah darin eine Störung der Illusion, eine Entweihung der Kunst. Frau Mecour hatte es sich gleich im Beginne ausbedungen, dass sie weder gelobt noch getadelt werde, und sich in ihrer Thorheit um die Verewigung ihrer schönen

Begabung gebracht. Ein in Lob gekleideter Tadel, der die auf die Leitung der Bühne einflussreiche Frau Hensel, die spätere Frau Seyler, traf, war in seinen Folgen Ursache, dass Lessing bereits im fünfundzwanzigsten Stück mit der Kritik der Darsteller abbrach und sich auf die Dichtungen beschränkte. Missmuthig ruft er am Ende des Werkes aus: Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Auch keine Theorie derselben, nur schwankende Ansichten, inhaltloses Geschwätz. Je unklarer die Grundsätze dieser Kunst, desto grösser die Empfindlichkeit der Künstler der Kritik gegenüber.

Darum empfahl er, wie Löwen schon vor ihm, die Gründung einer Theaterschule. „Jede Kunst muss eine Schule haben, in der frühesten Jugend durch gute Grundsätze vorbereitet und geleitet werden.“ Deutschland entbehrt dieses Institut noch heute.

Die äusseren Geschehnisse der Dramaturgie waren mit denen des Theaters verflochten. Dieses hatte mit der Konkurrenz eines französischen, vor dem die Gesellschaft einmal sich nach Hannover zurückzog, mit Bannstrahlen der Geistlichkeit, mit der verwöhnten Schaulust des Publikums, welchem nach der „Minna von Barnhelm“ noch Seiltänzer geboten werden mussten, selbst mit dem noch heute lebenden Feinde der deutschen Bühne, der Zensur zu kämpfen. Noch heute entbehrt die Bühne der Freiheit! Noch keine einzige deutsche Kammer hat daran gedacht, die Bühne gleich der Presse in ihrer Bewegung gesetzlich sicher zu stellen. „Minna“ war vier Monate lang verboten, da der preussische Resident ohne Ermächtigung von Berlin aus die Genehmigung nicht ertheilen wollte! Lessing war so kühn gewesen, um ein kaiserliches Privilegium und die Zensurfreiheit für die Dramaturgie und die vom Hamburger Theater veröffentlichten Dramen anzuhalten. Die Folge war, dass der Edle Andreas von Stock (nomen est omen!) — als römisch kaiserlicher Bevollmächtigter dem Hamburger Senat einen Verweis ertheilte, weil er ein solches Gesuch überhaupt nur angenommen habe, und „Ihro kaiserliche Majestät“ eine Untersuchung anordneten, wie es „Zeithero“ mit den Hochwichtigen Vorschriften des Reiches „in puncto der Bühnen-Zensur“ gehalten worden sei.

Was die theologischen Streitigkeiten betrifft, so übernahm der Gottschedianer Dreyer die Rache der Bühne. Er stand einst im Parterre, ein fremder Offizier neben ihm; „Minna“ wurde gegeben.

„Den Verfasser möchte ich kennen“, ruft der Sohn des Mars. „Es muss ein grosser Mann sein.“ Der Teufel fährt in Dreyer, und dieser nennt den Namen eines Hamburger Geistlichen. Dieser empfängt den Besuch, den er seinem theologischen Ruhme zuschreibt, mit Freude und erfährt zuletzt mit Schauer, dass man ihm eine Komödie zuschreibt. Es war — Göze. Der vexirte Offizier suchte nachher Dreyer auf und prügelte ihn durch. Mitten unter den Schlägen rief dieser jubelnd: „Ach, Sie sind dagewesen, Sie sind dagewesen, das freut mich.“ Plümicke in Berlin brachte den Schwank auf die Bühne: „Der Senior, ein Nachspiel zu Minna von Barnhelm.“

Vergebens hatte Lessing noch einmal auf ein Gedeihen des Unternehmens gehofft und sich in seinen „Faust“ vertieft, um die nationale Bühne mit dem nationalsten Stoffe einzuweihen, vergebens rief Löwen in Prologen dem Publikum zu: „Seid patriotisch, deutsch!“ Die Einnahmen sanken derart, dass das Haus oft Tage geschlossen blieb.

Einst erschien ein Heer von Karren- und Everführern, Handwerkern und Mädchen und schlug an die verschlossene Thüre: „Das Trijatron upsluten!“ War es das Volk, welches eine dunkle Stimme zu seiner ersten, sterbenden Bühne drängte, dessen Theater eigentlich noch heute nicht aufgeschlossen ist?

Am 25. November 1768 wurde das erste deutsche Nationaltheater — **geschlossen**; die Leitung der Gesellschaft ging wieder in die Hand eines Prinzipals, Ackermann's und seines Stiefsohnes Schröder über, der in der letzten Zeit auf das untersinkende Schiff zurückgekehrt war.

In Folge dessen blieb die Dramaturgie, die schon bei ihrem Erscheinen weithin durch Deutschland gewirkt, die Franzosen in Berlin erbittert, die deutschen Bühnendichter erschreckt, die ganze Zeit zu ernster Arbeit aufgefordert hatte, ein Torso wie Laokoon. Da auch Lessing, in Folge des zahlreichen Nachdrucks, kaum die Kosten des Werks erschwingen konnte — das deutsche Publikum kaufte lieber den Nachdruck, um ein Par Groschen zu ersparen, ohne zu bedenken, dass es sich selbst um das Hauptwerk bringe — brach er mit der Besprechung des 52. Theaterabends ab.

Adolf Stahr sagt: „Grosse bahnbrechende Menschen kommen freilich immer zur rechten Zeit für die Menschheit, aber für ihr persönliches Glück meist eben deshalb zu früh.“ So war es Lessing stets, so war es ihm auch hier gegangen.

Wie Menschen, geht es aber auch Ideen. Auch sie kommen zu rechter Zeit und doch zu frühe. Ihre ersten Träger müssen das beneidenswerthe Vorrecht, Sendlinge der Gottheit, Bahnbrecher zu sein, mit dem Untergange büßen.

Lessing ruft am Ende der Dramaturgie den Zeitgenossen und auch uns zürnende Worte zu: „Ueber den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, **da wir Deutsche noch keine Nation sind!** Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern blos von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei, keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschwornen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen; alles, was uns von jenseit dem Rheine kommt, ist schön, reizend, allerliebste, göttlich; lieber verleugnen wir Gesicht und Gehör, als dass wir es anders finden sollten; lieber wollen wir Plumpheit für Ungezwungenheit, Frechheit für Grazie, Grimasse für Ausdruck, ein Geklingel von Reimen für Poesie, Geheul für Musik uns einreden lassen, als im Geringsten an der Superiorität zweifeln, welche dieses lebenswürdige Volk, dieses erste Volk in der Welt, wie es sich selbst sehr bescheiden zu nennen pflegt, in Allem, was gut und schön und erhaben und anständig ist, von dem gerechten Schicksal zu seinem Antheil erhalten hat.“

Der Traum einer ersten stehenden deutschen Bühne war dahin, aber die Idee einer solchen in das Protokoll der Zeit gelegt. Die Zukunft hatte eine klare Aufgabe vor sich; gerade der gescheiterte Gedanke lebte als eine lebhaft Mahnung fort, ihn zu erfüllen. Der Gedanke eines deutschen Nationaltheaters, nunmehr geboren, wiederholt einer Verwirklichung entgegengeführt, nie vollständig erreicht, lebt noch heute. Daher blicken wir auch noch heute auf den ersten Versuch, auf Hamburg zurück.

Wir eilen zum Schlusse.

Lessing, der in Hamburg die rechte Lebensluft geathmet, Freundschaft und Liebe, einen Anklang republikanischer Freiheit,

die seinem unabhängigen Sinne so zusagte, gefunden, reiche Anregungen empfangen, selbst, wie er scherzhaft sagt, erst hier den ganzen Umfang der Muttersprache kennen gelernt hatte, zog leider später in das einsame Wolfenbüttel, um schnell zu altern und, verhältnissmässig frühe, eine zu rasch lodernde Flamme zu verlöschen. Unsere junge Literatur verzehrte viele Kräfte und rasch. Namentlich das Schlachtfeld des deutschen Dramas ist reich an Jünglingsgräbern.

Auch in seiner Einsamkeit wurde er dem Drama nicht untreu. Wie er den Deutschen in der „Emilia Galotti“ die erste politische Tragödie, ja eine revolutionäre Dichtung gegeben hatte, so entschied er auch seine theologische Fehde auf dem Theater und liess „Nathan den Weisen“ die Zeit des Geistes, das neue Evangelium verkünden, das da kommen werde.

Auch die Idee eines Nationaltheaters beschäftigte ihn bis zu seinem Tode. Als Mannheim ein solches Institut begründen wollte, 1779, versuchte man ihn heranzuziehen, und wir können uns der Erinnerung nicht erwehren, wie nahe sich dann Lessing's und Schiller's Wege begegnet hätten. Die „Räuber“ wären in Lessing's statt in Dalberg's Hand gekommen, jener hätte seinen Nachfolger selbst herangezogen! Als Kaiser Josef II. die Hamburger Idee aufnahm, das Wort „Hof“ wegwarf und ein Nationaltheater auf einer reichen Grundlage, wie Deutschland sie bisher nirgends gesehen, und in einer, Kunst und Künstler ehrenden Weise begründen wollte, schickte er seinen Agenten, Hofschauspieler Müller, auf die Bibliothekstube zu Wolfenbüttel, um dort Rath zu erbitten.

Ja, 1780, als er im Oktober noch einmal die ihm theure Stadt besuchte, sich mit dem gesunden Meereshauhe noch einmal erfrischte, trat er auch dem Hamburger Theater noch einmal nahe. Man wollte eine grosse Aktiengesellschaft gründen, den Titel des Nationaltheaters wieder aufnehmen. Ein sterbendes feuriges Schlachtross erhebt sich, wenn die Fanfare tönt. So versprach Lessing dem neuen Unternehmen, seiner Jugendgeliebten, jährlich zwei neue Stücke; ein Lustspiel wollte er selbst zu Weihnachten nach Hamburg bringen.

Heimgekehrt, den Freunden Hamburg's entrückt, bricht er aber zusammen. „Diese Scene ist aus!“ ruft er schmerzlich.

Der Abend des 15. Februar 1781 hatte diesen Kämpfer zu einem stillen, stillen Mann gemacht.

Er starb, ohne die neue Zeit die er verkündigt, zu erleben. Moses sieht nie das gelobte Land.

Wehe den Deutschen, dass Lessing's klares Auge so frühe brach, die grossen Tage der französischen Révolution nicht mehr sah. Wir begreifen Gleim, wenn er 1794 an Matthisson schreibt: „Ach, dass Lessing noch lebte! Dass wir nach Wolfenbüttel zu ihm reisen könnten, um ihn flehentlich zu beschwören, der Luther des achtzehnten Jahrhunderts zu werden!“

Wenden wir uns noch einmal nach Hamburg zurück, so sehen wir, dass Lessing's und Eckhof's Saat zehn Jahre später aufgegangen war; ohne sie wäre die zweite Blütezeit der Bühne dieser Stadt nicht möglich gewesen.

Obwol die ersten Versuche, Shakespeare aufzuführen (Makbeth 1772, Hamlet 1773), in Wien geschahen, ist es doch Schröder's und Hamburg's Verdienst, Shakespeare zuerst dauernd der deutschen Bühne gewonnen zu haben. Es gelang nicht ohne Mühe — am ersten Abend des „Heinrich IV.“ trat Schröder muthig zum Schlusse vor das kühle Publikum und sprach, erfüllt von seiner Mission: „In der Hoffnung, dass dieses Meisterwerk Shakespeare's, welches Sitten schildert, die von den unsrigen abweichen, immer besser wird verstanden werden, wird es morgen wiederholt!“ — es gelang, sage ich, aber nur, weil Shakespeare hier der ganzen, von Eckhof auf Wahrheit begründeten Hamburgerschule wie eine Erfüllung der Profezeiung entgegenkam, und weil Lessing eine so mächtige, gerade an diesem Orte nicht vergessene Shakespeare-Propaganda eröffnet hatte.

Hamlet, Othello, der Kaufmann von Venedig, Mass für Mass, die Komödie der Irrungen, Lear, Viel Lärmen um Nichts, Richard II., Heinrich IV., Makbeth wurden hier in ziemlich rascher Folge, freilich in oft starken Umgestaltungen vorgeführt. Der 20. September 1776, der erste Hamletabend, war einer der entscheidendsten in der deutschen Theatergeschichte. Der Geist des alten Hamlet, den Shakespeare selbst dargestellt haben soll, war eine Glanzleistung Schröder's und — die letzte Rolle Eckhof's! Mit den Worten: „Ade, Ade! Gedenke mein!“ hatte er die deutsche Bühne verlassen.

Die Hamburger Schule hatte zwei Zweige getrieben; der eine war mit Eckhof nach Gotha, später nach Mannheim gezogen; den andern versetzte Schröder im Todesjahre Lessing's nach Wien. Süd-

deutschland, bisher zurückgeblieben, wurde nun in die Bewegung hineingezogen, und die eben hingegangenen Geister Lessing's und Eckhof's standen in ganz Deutschland wieder auf.

— . —
Noch heute ist der Gedanke noch nicht verwirklicht, der vor hundert Jahren ausgesprochen wurde: Die Gründung eines freien deutschen Nationaltheaters.

Wir haben Hof- aber nirgends ein Nationaltheater.

Wir wollen jene nicht anklagen. Im Gegentheile. Während die deutsche Nation, die deutschen Städte, die deutschen Kammern die Sache der deutschen Bühne im Stiche liessen, waren es die Fürsten, welche sie wenigstens in allen äusseren Beziehungen bürgerlich ehrenfähig hinstellten, theilweise sie sogar in idealen Richtungen verstanden. Freilich ist diese goldene Rettungshand vielfach mit dem Verluste der Freiheit erkaufte worden.

Die Zensur fesselte die deutsche Fantasie.

Die Glieder der Fürstenhäuser sollten nicht auf der Bühne entweiht werden, und eine Entweiheung sah man selbst in einer Verherrlichung; der Katholizismus durfte nicht im Süden, der Protestantismus nicht im Norden berührt sein; deutsche Freiheit und Einheit ist bei unseren kranken Verhältnissen, in denen die Mehrheit der Höfe noch eine Verschiedenheit zwischen Fürstenrecht und Volksrecht, Fürstenehre und Nationalehre erkennen zu müssen glaubt, dort wie hier verpönt; nicht einmal der Gegensatz zum Auslande darf behandelt werden, um die fremden Gesandten, den letzten kleinen Geschäftsträger zu schonen.

Ein deutsches Nationaltheater auf freiem deutschen Boden, ein von der ganzen Nation mitbegründetes, den Schwankungen des Tages enthobenes, idealen Richtungen ausschliessend geweihtes Institut, das geistige Auge der Nation! Heil der Stadt, welche diese Krone, mit der unser Volk sich selbst einst noch schmücken soll, — vielleicht nach dem Siege der grossen Sache — besitzen wird!

Ein Nationaltheater O des kindlichen Traumes! Zu einer Zeit, in welcher wir zerrissen ein unfreies Dasein dahinsiechen und den deutschen Stolz, die Idee und das Recht, der materialistischen Politik der Gewalt im taumelnden Rausche opfern!

Ein Nationaltheater, da wir — wie sagte Lessing? — da wir noch keine Nation sind?! — Nation? Volk?

Das deutsche Volk, wo ist es? Wir sehen nur Bruchstücke und lieben vielleicht ein Fantom, wenn wir uns für dieses unbekannte „deutsche Volk“ erhitzen?

Und wenn wir mit hochschlagendem Herzen es suchen, ist nicht oft Spott unser Lohn?

O wie kämpft es in der Seele des deutschen Patrioten! Wie oft beschleicht ihn die Verzweiflung, wie oft schlägt der einlullende Gedanke an sein Herz: „Lass doch die Thoren, die Sklaven und ehrlos, ein Spott des Auslandes bleiben wollen! Lass dieses verfaulende Geschlecht und wirf nur geistigen Samen in die Zukunft!“ Doch kaum tönt dies Wort, so kommt die Liebe wieder, die Christusliebe, die noch am Kreuze Derer mild gedachte, die nicht wissen, was sie thun; die Liebe kommt und zeigt auf unsere Kinder, denen wir ein freies, geachtetes Vaterland hinterlassen sollten . . . und die Ehre kommt und erregt und macht zittern, bis zum letzten Tropfen Blutes, das stolze Herz, das einem Volke angehören will!

O möchte meine Stimme aus diesem Saale durch ganz Deutschland fortönen können, der bange, bittende Ruf in eilfter Stunde, der aus treuer deutscher Seele steigt, das Gebet an Euch Alle, an den höchsten und den ärmsten Genossen des armen deutschen Namens:

Gebt, o gebt uns, gebt Euch eine Nation!

Ein Nationalstaat, der sich nicht
als Nationalstaat betrachtet, sondern
als ein Teil der Menschheit, der
sich nicht von der Menschheit trennen
kann, sondern mit ihr verbunden ist.

Die Nationalstaaten sind in der
Welt nicht mehr die einzigen
Mächte, die die Welt beherrschen.
Die Nationalstaaten sind in der
Welt nicht mehr die einzigen
Mächte, die die Welt beherrschen.
Die Nationalstaaten sind in der
Welt nicht mehr die einzigen
Mächte, die die Welt beherrschen.

Die Nationalstaaten sind in der
Welt nicht mehr die einzigen
Mächte, die die Welt beherrschen.
Die Nationalstaaten sind in der
Welt nicht mehr die einzigen
Mächte, die die Welt beherrschen.
Die Nationalstaaten sind in der
Welt nicht mehr die einzigen
Mächte, die die Welt beherrschen.

VI.

Ludwig Uhland.

IV

Book of the

Ludwig Uhland war ein Mann, wie er — wir sprechen dies ohne alle nationale Ueberhebung aus, schlicht, wie Uhland selbst gewesen — ein Mann, wie er mit seinen Vorzügen und auch mit seinen Schwächen nur in Deutschland möglich war. Versetzen Sie ihn im Geiste einen Augenblick nach Frankreich, Italien und selbst England und Sie werden das Wort bestätigen müssen. Es ist fern von uns den Geschiedenen zu überschätzen; wir wollen ihn nicht in die erste Reihe unserer Dichter drängen, an die Seite eines Goethe, Schiller, Richter und Lessing. Sie waren grösser als er; aber keiner unserer Poeten war dagegen deutscher als der Schwabe Ludwig Uhland.

Wir erwähnen den Stamm nicht ohne Grund, dem er entsprang, der uns auch einen Schiller, Schelling, Hegel gegeben.

„Um den Dichter zu verstehen,“ muss man — nach Goethe — in das Land der Dichtung gehen. Wer hört nicht aus Uhland's Liedern das tiefe Gemüt des schwäbischen Volksstammes und Volksliedes? Wer vergisst bei Uhland's Romanzen die Heimat desselben, die im Mittelalter die reichste und poesievollste Rolle spielte, auf die der Staufer mit nie vergessenen Erinnerungen herniederschaut, das Land, das einst die Reichssturmfahne trug, das uns die Hohenstaufen gab? dies ritterliche, hochromantische, wenn auch unglückliche, ja gerade durch sein Unglück dichterisch verklärte Kaisergeschlecht? Wer erinnert sich bei Uhland's abgeschlossenem, zuweilen bis zur Starrheit konsequentem Wesen nicht des in schattenreichen Thälern lebenden Volkes, das wie eine vereinsamte protestantische Insel im katholischen Süden Deutschlands liegt und sein Evangelium,

als ob es von links und rechts bedroht wäre, mit puritanischem Eifer festhält und verficht?

Das Geschlecht des Dichters soll altschwäbisch sein, und ein Ahn von ihm (nach Auerbach) 1688 in der Schlacht bei Belgrad den Streich —

Zur Rechten sieht man wie zur Linken
Einen halben Türken heruntersinken —

ausgeführt haben, den der Enkel so launig besang:

Die Streiche sind bei uns im Schwang,
Sie sind bekannt im ganzen Reiche,
Man nennt sie halt nur Schwabenstreiche.

Uhland wurde in derselben Stadt, in der er sterben sollte, geboren . . . es ist dies ein äusseres Bild seines auch innerlich so einheitlichen Lebens . . . in Tübingen, im beginnenden Lenze, wie es für den Sänger des Lenzes passt, am 16. April 1787, zwei Jahre vor der grossen Weltrevolution, im Todesjahre eines Sal. Gessner, des Idyllendichters, eines Musäus, der dem deutschen Volke zuerst die deutschen Märchen wieder erzählte. Russland und die Türkei standen sich in Waffen gegenüber; in Belgien loderte der Aufstand gegen den besten der Fürsten, Josef den Zweiten, empor; in Frankreich war die Notablenversammlung zusammengetreten, zum letzten Versuche, die Sünden der vergangenen vom lebenden Geschlechte friedlich abzulenken.

Der Knabe empfing den Namen Ludwig. Aus den althochdeutschen Wörter liut, Volk, das wir in „Leute“ erhalten sehen, und wig, Kampf bestehend, bezeichnete ihn derselbe profetisch als einen Kämpfer des Volkes, und wenn wir „Uhland“ auf ula, die Eule (althochdeutsch) zurückführen dürfen, so waren in seinem Namen auch die Waffen angedeutet, mit denen er kämpfen sollte, Waffen des Geistes, Feder und Wort.

Uhland's Grossvater lebte als Professor und Geistlicher, der Vater als Sekretär der Universität in der schwäbischen Profetenstadt Tübingen. Das Glück eines friedlichen, liebebehüteten, unabhängigen Daseins scheint ihn von der Wiege bis zum Grabe begleitet zu

haben, ungleich einem Schiller. Wenn sein Gesang daher im Zorne noch mild und immer frei blieb von revolutionärer Erregung, wenn er wenig zu schreiben brauchte, nie um des Brodes willen, und das kleinste Lied ruhig ausgestalten konnte, wenn er seine Unabhängigkeit über Alles hoch hielt und halten durfte, so wäre es Minderglücklichen gegenüber ungerecht, hier die erleichternden Lebensumstände zu verschweigen, ungerecht aber auch, zu übersehen, dass eine solche Lage gar Manche zu dilettantischer Betreibung von Wissenschaft und Kunst, zu Glanz und Titelsucht, vielleicht sogar zu einer weniger volksfreundlichen Gesinnung verführt haben würde.

Da ein älterer Bruder frühe gestorben war, wuchs er als der einzige Sohn des Hauses mit einer Schwester auf. Seine Frau konnte Adolf Schöll noch ein Knabenspielzeug ihres Gatten zeigen, das sie sich von den Aeltern hatte schenken lassen: eine stattlich gebaute Ritterburg mit tapferer, wohlgerüsteter Mannschaft — Ritter und Knappen, zu Ross und zu Fuss, mit Fähnchen und Wappen. Eine Arbeit des keimenden Dichters selbst, der schon frühe alle Ritterbücher und romantische Sagen gierig verschlang! Die besorgten Aeltern wollten diese Neigung auf die Geschichte hinüberleiten und spielten ihm die württembergische von Sattler in die Hand. „Da ging mir's betrübt“ — Uhland spricht selbst — „nicht ohne Erwartung bemerkte ich, dass gleich im Anfang von einem Grafen erzählt werden sollte; aber es kam noch Nichts, was der Graf gethan oder mit ihm geschehen; sondern es war vor der Hand die Frage, wann der Graf und wo etwa gewesen, und ob wirklich ein Graf von Württemberg; und nach vielen Seitenzalen war sein Name und seine Existenz nur immer ungewisser geworden. Ach, dachte ich, wie anders in meinen Ritterbüchern, wo jeder Graf ganz ohne Zweifel auftritt und auf eben so viel Blättern schon tief drin in den herrlichsten Geschichten wäre.“

Wir wissen von ihm selbst auch, dass er als Knabe oft die Hallen verlassener Burgen besuchte und dort von dem Geiste der Vorzeit stille Mahnungen empfing.

Wer denkt hier nicht an Ludwig Tieck's Verse — ? —

Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt,
Steig auf in der alten Pracht!

Früh sass der Knabe über dem Nibelungenliede und dem Saxo Grammatikus, dem ein Shakespeare die Hamletsage entlehnte. Nach eigener Aussage war er eher ein wilder als stiller Junge und machte die weiblichen Verwandten mehr als einmal zittern. Erst der vom Grossvater selbst empfangene Konfirmationsunterricht stimmte ihn ernster und tiefer.

Mit fünfzehn Jahren bezog er 1802 die Universität in der Heimatstadt und kam, weil im väterlichen Hause verweilend, wenig in das buntere akademische Leben hinein; doch waren Schwab, Kerner, Strauss Studiengefährten, und der letztere sagt: „Es war eine schöne Zeit in der bösen Napoleonischen!“ Von den Lehrern regte namentlich Seybold an, welcher das altdeutsche, uns in lateinischen Hexametern überlieferte Waltherlied mit Homer verglich. 1805 widmete er sich, mit halbem Herzen, der Rechtswissenschaft, die ihm aber später auf der politischen Laufbahn willkommene Dienste leisten sollte. Mit zweiundzwanzig Jahren war er Doktor der Rechte. Das „Recht“ — das gute alte Recht — sollte ihm erst später in seiner vollen Bedeutung aufgehen. Er selbst gesteht:

Als ich mich des Rechts beflissen
Gegen meines Herzens Drang,
Und mich halb nur losgerissen
Von dem lockenden Gesang:
Wol dem Gotte mit der Binde
Ward noch manches Lied geweiht,
Keines jemals Dir, o blinde
Göttin der Gerechtigkeit.

Andre Zeiten, andre Musen!
Und in dieser ernsten Zeit
Schüttelt nichts mir so den Busen,
Weckt mich so zum Liederstreit,
Als wenn Du mit Schwert und Wage,
Themis, thronst in Deiner Kraft,
Und die Völker rufst zur Klage,
Könige zur Rechenschaft.

Schon auf der Schule war er dichterisch thätig gewesen; die ältesten in die Sammlung aufgenommenen Gedichte reichen in die

Jahre 1803 und 1804 zurück. 1806 unternahm er mit Freunden — unter ihnen Justinus Kerner — ein handschriftliches Sonntagsblatt und trat in den Taschenbüchern der Romantiker zuerst öffentlich auf.

Es ist hier der Ort, die Stellung Uhland's zu der romantischen Schule mit einigen Strichen zu kennzeichnen. Die Glieder derselben, an deren Spitze Tieck und die Schlegel standen, traten nach Schiller's und Goethe's Vorgänge im Gegensatze zu der auf Deutschland lastenden Fremdherrschaft und den neuen, durch die Revolution zum Siege gekommenen Aufklärungsideen als Verherrlicher des deutschen Mittelalters auf, meinten, ihre Zeit missverstehend, den Wunderglauben vergangener Tage neu beleben und gegen den freien Gedanken in das Feld führen zu müssen, und geriethen immer tiefer in ein Bündniss mit der Reaktion hinein. Fridrich Schlegel, Adam Müller, Zacharias Werner endeten im Schosse der römischen Kirche, unter der Aegide Metternich's.

Die Liebe zu dem deutschen Mittelalter hatte Uhland mit dieser sogenannten romantischen Schule gemein und konnte daher von ihr manche Anregung erhalten, unter ihrem Banner seinen ersten Feldzug thun. Aber wie verschieden fassten sie, fasste er das Mittelalter! Ihnen war es ein ästhetisches Spiel, daher ein Fangball für ihre im Grunde sich und Alles ironisirende Weltanschauung, keine Herzenssache wie dem treuen ehrlichen Schwaben, ihnen war es erst ein poetisirendes Märchen mit Rittern, verliebten Damen und Mönchen und später ein Mittel der Opposition, eine Rüstkammer reaktionärer Waffen; ihm war es Zweck, ihm war es der Boden des deutschen Volkes, ein heiliger Boden, aber doch nur ein geschichtlich heiliger. Daher fiel es ihm nie ein, gleich den Romantikern, das Mittelalter restauriren, die gebrochenen Burgen wieder aufbauen, über Alles ein riesiges, Deutschland wieder verdunkelndes Weihrauchfass schwingen zu wollen. Er sah der Gegenwart ernst, der Zukunft hoffend in das Auge und wollte nur, dass das Volk seiner Vergangenheit, seines Ausgangspunktes, seiner einstigen Grösse und Weltmacht nicht vergesse, um deutsch zu bleiben und wieder gross zu werden.

Auch seine Naturanschauung war frischer, gesunder als die der romantischen Schule, die im Sande der Mark und am Berliner-Theetisch die berühmte „blaue Blume“ künstlich erzeugte, während Uhland in einer „Natur“ lebte . . Justinus Kerner nennt die Natur

den Meister der schwäbischen Sängerschule . . und sie nie satt sehen, nie zu Genüge besingen konnte. Trunken von dieser Naturandacht ruft er aus:

Nie erschöpf' ich diese Wege,
Nie ergründ' ich dieses Thal,
Und die altbetret'nen Stege
Rühren neu mich jedes Mal

Die Romantiker und die Schwaben nannten einen und denselben Meister ihr Haupt — Goethe. Welcher Seite steht aber der Dichter des Erlkönigs, des Sängers, des Königs von Thule näher? Goethe lehnte beide Richtungen ab und beurtheilte die schwäbische Schule, wenigstens Uhland ungerecht, wenn er über Paul Pfizer's Gedichte am 4. Oktober 1831 (kurz vor seinem Tode) an Zelter schrieb: „Das Werklein ist Uhland dediziert, und aus der Region, worin dieser waltet, möchte wol nichts Aufregendes, Tüchtiges, das Menschengeschick Bezwingendes hervorgehen. So will ich auch diese Produktion nicht schelten, aber nicht wieder hineinsehen. Wundersam ist es, wie sich die Herrlein einen gewissen sittlich-religiös-poetischen Bettlermantel so geschickt umzuschlagen wissen, dass, wenn auch der Ellenbogen herausguckt, man diesen Mantel für eine poetische Intention halten muss.“ Ungerecht ist dieses Wort wie das Heine's, wenn er die schwäbische Schule die Fontanelle für alle bösen Säfte Deutschland's nennt. Der göttliche Heide Goethe verstand auf seinem weltbürgerlichen Standpunkte das Deutschthum, der Pariser- Pflastertreter Heine das deutsche Gemüt nicht mehr. Dass jenes zur Karikatur entarten kann, dieses zu süsslicher Sentimentalität, soll damit nicht geleugnet werden. Was Uhland betrifft, er war gesund, mitten unter den von politischer Schwindsucht befallenen Romantikern, unter den Mimili's eines Clauren, wie unter den Weltschmerzlern, die unter dem bekannten, von Heine erfundenen „grossen Schmerze“ Tag für Tag erlagen. Wenige antike Stoffe behandelnd, in wenigen fremden Formen sich versuchend, blieb er auch immer der Sänger, der vor allem den Beinamen des Deutschen verdiente.

Das Lied: „Freie Kunst“ ist eigentlich das Manifest der Uhland'schen Poesie gewesen; er sagt sich in demselben von allen gelehrten Regeln, von aller Autorität, selbst Goethe's und Schiller's, von aller

Fantasterei der Romantiker, auch von der Antike, von dem Kultus der griechischen Göttertempel los. Das deutsche Lied ruft er herbei: nur so ist sein berühmter Aufruf zu verstehen:

Singe, wem Gesang gegeben
In dem deutschen Dichterwald!
Das ist Freude, das ist Leben,
Wenn's von allen Zweigen schallt.

Nicht an wenig stolze Namen
Ist die Liederkunst gebannt;
Ausgestreuet ist der Samen
Ueber alles deutsche Land.

— — — —

Fahret wohl, geheime Kunden,
Nekromantik, Alchymie!
Formel hält uns nicht gebunden,
Uns're Kunst heisst Poesie.

Heilig achten wir die Geister,
Aber Namen sind uns Dunst;
Würdig ehren wir die Meister,
Aber frei ist uns die Kunst.

Nicht in kalten Marmorsteinen,
Nicht in Tempeln dumpf und todt,
In den frischen Eichenhainen
Webt und rauscht der deutsche Gott!

1810 zog Uhland nach Paris, um seine altdeutschen und altfranzösischen Studien, denen wir auch manche poetische, Karl den Grossen oder Roland feiernde Blüten verdanken, in der dortigen, damals durch manchen Raub bereicherten Bibliothek längere Zeit zu betreiben und zwar mit solchem Fleisse, dass er in den kalten Räumen trotz des Winters ausharrte und bald mit der linken, bald mit der rechten Hand schrieb, bis die andere wieder erwarmt war. Er brachte reiche Ausbeute und zunächst den eben so berühmt als selten gewordenen Aufsatz über „das altfranzösische Epos“ heim. Als Prutz ihn später wieder abdrucken wollte, verweigerte es der bescheidene Mann und behielt sich eine sorgfältige Umarbeitung vor, um den „Fortschritten“ der Wissenschaft gerecht zu werden!

Zurückgekehrt gab er — Julian Schmidt bezeichnet die Jahre 1806—1814 als Uhland's eigentliche Dichterzeit — 1811 mit Kerner

den „Schwäbischen Musenalmanach“ und 1813 den „Dichterwald“ heraus. Als Dichter nannte er sich damals Volker; so heisst der Sänger im Nibelungenlied, der den Fiedelbogen wie das Schwert zu führen weiss. Er sollte sich in nicht zu ferner Zeit als ein solcher Volker seines Schwabenvölkchens erweisen und mit ihm auf der Wache stehen und ihm Lieder singen, damit der Schlaf es nicht überfalle.

1812 trat er in das Justizministerium, aber nur auf anderthalb Jahre und liess sich dann, in Stuttgart bleibend, daselbst als Anwalt nieder.

1815 erschien die erste Ausgabe seiner Gedichte, die seither nicht mehr bedeutend an Zahl gewannen, mit einem poetischen Vorworte:

Bleibt Euch dennoch Manches kleinlich,
Nehmt's für Zeichen jener Zeit,
Die so drückend und so peinlich
Alles Leben eingeschnit.
Fehlt das äussre freie Wesen,
Leicht erkrankt auch das Gedicht;
Aber nun die hingemoderte
Freiheit Deutschlands frisch aufloderte,
Wird zugleich das Lied genesen,
Kräftig steigen an das Licht.

Soll ich Euch, die Ihr ihn singt, den Lyriker Uhland noch preisen? Goethe schuf das Lied, aber Uhland das deutsche Lied. Am Urquelle, dem alten Volkslied hatte er lange gesessen und gelauscht; mit schwäbischen Weisen war er in den Schlaf gesungen worden; tief hatte er, der Gelehrte, in die Verskunst der mittelhochdeutschen Poesie, namentlich in Walther von der Vogelweide sich versenkt und sang nun — das Volkslied künstlerisch hebend, das Kunstlied volksthümlich beseelend — das neu erstehende deutsche Lied. Er sang:

— — von Lenz und Liebe, von sel'ger goldner Zeit
Von Freiheit, Männerwürde, von Treu und Heiligkeit.

Er sang:

— — von allem Süssen, was Menschenbrust durchbebt,
— — von allem Hohen, was Menschenherz erhebt.

Er gab, wie Lenau sagt, dem deutschen Volke in diesen Liedern den Naturboden, er gab ihm sich selbst zurück, die geläu-

terten und doch nicht entstellten Gefühle und Anschauungen desselben. So sieht das Volk nun sich, wenn es in das Antlitz seines Dichters schaut: Ihr lieben Sänger, singt nur Euch, indem Ihr Uhland singt. Ihr lernt Euch, das Wesen des deutschen Volkes kennen und lieben, indem Ihr seinen Weisen lauscht. Nicht Herwegh, nicht das junge Deutschland, die kleinen Liederchen Uhland's hätten sie verbieten müssen, wenn sie die neu erwachte deutsche Nationalität an einer ihrer Quellen tödten wollten.

Wenn wir sehen, wie einfach und volksthümlich knapp, gedrängt Uhland in seinen Liedern ist, begreifen wir, warum er Schiller's lyrischen Styl mit dessen rhetorischem Glanze nicht rühmen konnte. Ihm gelang es dagegen, den Triumph eines volksthümlichen Lyrikers zu feiern; seine Strofen wurden Volkslieder! Es gibt keine so arme deutsche Hütte, in die nicht der „gute Kamerad“ gedrungen wäre, bei der nicht die drei „wol über den Rhein“ ziehenden Gesellen einmal angeklopft hätten!

Vielleicht noch grösser als der Lyriker, jedenfalls gleich volksthümlich war der Epiker Uhland. Hatte doch schon der Erstere die geschilderten Empfindungen oft nicht als die seinen ausgesprochen, sondern fremden Personen in den Mund gelegt. Wer kennt nicht Uhland's herrliche Romanzen und Balladen, wer nicht das schaurige „Glück von Edenhall“, wer nicht die farbenprächtige Dichtung: „des Sängers Fluch“, in welchem Uhland den Nibelungenvers zu erneuern suchte? Wer nicht den humoristisch geschilderten armen Jungen, dessen „Unstern“ uns Alle lächeln macht? Wer nicht die der Geschichte entlehnten Mähren, jene prägnanten Situationsbilder, in denen Geibel, Lingg, Felix Dahn ihrem Vorbilde Uhland rühmlich folgten: Ver sacrum — auch wir Deutsche haben einen solchen Völkerfrühling entsendet, nach Amerika — Kaiser Karls Meerfahrt, Graf Eberhard?

Gestattete es die Zeit, so läge hier ein Vergleich mit den Düsseldorfern in der Malerei, mit den Romantikern in der Tonkunst, Weber, Kreutzer, Marschner nahe. Sei die Verwandtschaft wenigstens angedeutet. Julian Schmidt vergleicht Uhland mit Ludwig Richter.

Die Düsseldorfer holten aus dem Schwaben ihre reichsten Anregungen.

Ehe wir Uhland als politischen Dichter noch charakterisiren werden, müssen wir wol fragen, wie er sich zum Jahr 1813 stellte? Württemberg stand bis nach der Leipziger Schlacht auf Napoleons Seite . . . Diese Andeutung genügt, um zu erklären, warum Uhland nur mit dem Herzen und mit Liedern den deutschen Kampf begleiten konnte. Damals schrieb er — und wir verstehen nunmehr den tiefen Seufzer am Schlusse des Gedichtes:

Dir möcht' ich diese Lieder weihen,
Geliebtes deutsches Vaterland!
Denn dir, dem neuerstandnen freien,
Ist all mein Sinnen zugewandt.

Doch Heldenblut ist dir geflossen,
Dir sank der Jugend schönste Zier:
Nach solchen Opfern, heilig grossen,
Was gälten diese Lieder dir?

Der Verfassungskampf Württemberg's 1815 führte Uhland als politischen Dichter und Schriftsteller auf die Tribune. Er stellte sich auf die Seite der Landstände und der alten Verfassung gegen das Ministerium und die von diesem dargebotene neue Konstitution. Während Hegel, der Philosoph, den Landständen zürnt, dass sie diese, den grossartigen Akt eines Monarchen nicht annehmen und ein altes verworrenes Chaos von Gesetzen und Rechten erneuern wollten, stellte sich der Dichter zum Volke, dessen historischen Sinn, dessen Vorliebe für die alten angestammten Formen er begriff. Er fordert das alte gute Recht zurück, weniger weil es gut, als weil es alt war; er trieb eine Art Gefühlspolitik, eine lyrische.

Und wie man aus versunkenen Städten
Erhabne Götterbilder gräbt,
So ist manch heilig Recht zu retten,
Das unter wüsten Trümmern lebt.

Doch wie wir auch über jenen Kampf urtheilen mögen, die Wahrheit, die aus jedem Verse Uhland's spricht, die Erregung, mit der er zu dem Könige, zu Gott selbst fleht, muss uns ergreifen:

Zu unserm König, Deinem Knecht,
Kann nicht des Volkes Stimme kommen,
Hätt' er sie, wie er will, vernommen,
Wir hätten längst das theure Recht.

Doch Dir ist offen jeglich Thor,
 Dir keine Scheidwand vorgeschoben,
 Dein Wort ist Donnerhall von oben;
 Sprich Du an unsers Königs Ohr.

Uhland muss als einer der bedeutendsten politischen Dichter Deutschlands bezeichnet werden, als einer der edelsten; nie griff er seine Gegner persönlich an und unterdrückte satyrische Einfälle ohne Kampf; nie im Dienste einer Partei, immer des Vaterlandes, hat er seine Stoffe stets von der menschlich rührenden Seite aufzufassen und meistens der Prosa, die an jeder Reflexion klebt, zu entkleiden gewusst. Mit Stolz preist er aber auch in mehr als Einem Gedichte die Macht des Liedes — hatte ihm doch selbst eine Verfassung weichen müssen! — und wirft den „Fluch des Sängers“ auf die verstockten Herzen, die ihn nicht hören wollen. Auch „Bertrand de Born“ verherrlicht die Gewalt des patriotischen Dichters über die Herzen bis zum Throne hinauf.

Als Deutschland seine Befreiungsschlachten schlägt, nimmt Uhland von seinen kleinen Liedern Abschied:

Ich sang in vor'gen Tagen
 Der Lieder mancherlei
 Von alten frommen Sagen,
 Von Minne, Wein und Mai.

Nun ist es ausgesungen,
 Es dünkt mir Alles Tand;
 Der Heerschild ist erklungen,
 Der Ruf: fürs Vaterland!

Er begleitet das kämpfende, das siegende Heer im Geiste mit bebendem Herzen, ruft ihm Vorwärts oder Viktoria zu und mahnt am Jahrestage der Schlacht auf Leipzig's Felde*), am 18. Oktober 1816 an die dem deutschen Volk verheissene Freiheit; er mahnt „zu leisten jetzt, was man gelobt“ und schliesst:

Nicht rühmen kann ich, nicht verdammen,
 Untröstlich ist's noch allerwärts,
 Doch sah ich manches Auge flammen,
 Und klopfen hört ich manches Herz.

An diesem Jahrestage focht Uhland seine Leipziger Schlacht. Schon damals konnte er leider singen und seufzen:

*) S. oben S. 115.

Wenn heut' ein Geist herniederstiege,
 Zugleich ein Sänger und ein Held,
 Ein solcher, der im heil'gen Kriege
 Gefallen auf dem Siegesfeld,
 Der sänge wol auf deutscher Erde
 Ein scharfes Lied wie Schwertesstreich,
 Nicht so wie ich es singen werde,
 Nein himmelskräftig, donnergleich.

Er, der letzte Sänger des Freiheitskrieges war wie Keiner berechtigt, die Fürsten Deutschlands zu fragen — Angesichts der Todten von Leipzig!

Wir dürfen den Politiker Uhland nie vom Dichter trennen; auch jener ist oft Romantiker. Die Freiheit ist ihm nicht wie dem Britten bereits das theure Weib des Hauses, er nennt sie seine „Fee“. Seine ganze Politik fließt in jenem Vers zusammen: „das Herz für unser Volk“, oder in jener Strophe: „die da Männerstolz vor Königsthronen“ predigt:

Der Deutsche ehrt' in allen Zeiten
 Der Fürsten heiligen Beruf;
 Doch liebt er frei einherzuschreiten
 Und aufrecht, wie ihn Gott erschuf.

Es ist bezeichnend, dass Anastasius Grün die Spaziergänge des Wiener Poeten Uhland widmete; die politische Lyrik erkannte ihn damals als ihren Vater an.

Diese geschilderte erste Periode seines politischen Kampfes stimmte ihn (nach Schöll) trüb; er wollte „Johannes Parricida“ als Trauerspiel bearbeiten und sagte zu Gustav Schwab: „Es war mit ihm wie mit mir; er hat in Allem Unglück gehabt.“ Er hatte in dieser Stimmung nicht einmal den Muth, die Eine Liebe seines Lebens zu bekennen; ferne stand er ihr, die auch ihn im Herzen trug, und gab ihr und der Welt nur eine ahnungsvolle Kunde. Ob sie errieth, wen die Aufschrift meinte:

Der Ungenannten:

Auf eines Berges Gipfel
 Da möcht' ich mit Dir stehn,
 Auf Thäler, Waldeswipfel
 Mit Dir herniedersehn;

Da möcht' ich rings Dir zeigen
 Die Welt im Frühlingsschein,
 Und sprechen: Wär's mein eigen,
 So wär' es mein und Dein.

In meiner Seele Tiefen
 O sähest Du da hinab,
 Wo alle Lieder schliefen,
 Die je ein Gott mir gab!
 Da würdest Du erkennen:
 Wenn Echtes ich erstrebt,
 Und mag's auch Dich nicht nennen,
 Doch ist's von Dir belebt.

1817 entstand das Trauerspiel „Ernst von Schwaben“, 1818 das Schauspiel „Ludwig der Baier“. Wir besitzen ausser ihnen einige dramatische Bruchstücke, unter denen „Konradin“ von Bedeutung und jene Stelle wirklich ergreifend ist, in welcher der Truchsess den letzten Hohenstaufen vor Italien warnt, diesem Grabe deutscher Kraft und Grösse.

Wog selbst in Uhland's epischen Dichtungen die Empfindung gegenüber der Handlung vor, so darf es uns nicht überraschen, wenn auch hier die Darstellung mehr musikalisch als plastisch ist. Empfindungen stehen sich gegenüber, aber deshalb noch nicht Thaten. Als Ganzes undramatisch, zeigen beide Bühnendichtungen doch im Einzelnen dramatische, stets aber poetische Momente, oft Schlag auf Schlag; es sind jedoch mehr romanzenartige, die — jeder für sich — ein wirksames Gedicht mit ahnungsreichem Schlusse bilden würden. Das Drama will aber Erfüllungen und nicht Ahnungen. Wir wollen im Theater die Wirklichkeit — sehen, nicht von von Möglichkeiten — träumen.

„Ludwig der Baier“ ist das schwächere Drama; ein Vergleich mit Paul Heyse's jüngster Schöpfung läge nahe. Heyse's Leopold ist unbedingt vorzuziehen, und Uhland's fahrender Schüler mit der Gewalt über Blitz und Donner ein Stück Tiek, ein romantisches Einschiebsel, das in Uhland's klarer Luft doppelt sonderbar berühren muss. Dagegen ist seine Isabella, die Fridrich von Oesterreich zurückhält, nicht antreibt wie bei Heyse, weiblicher, und um dieses Fridrich selbst männlicher. Was den Haupthelden betrifft, so steht

er bei Uhland reiner da. Beide Dichter schliessen anekdotenhaft ab; sie enden mehr, als sie schliessen.

In beiden Uhland'schen Dramen, welche sorgfältige kulturgeschichtliche Studien verrathen und uns in die geschilderte Zeit anschaulich einführen, wird uns Freundschaft und deutsche Treue in erhebender Weise vorgeführt. Die Liebe fehlt in einem Drama ganz, in dem andern ist sie in das Kloster gegangen. Im Baier ist das Weib dagegen als Gattin, im Ernst von Schwaben als Mutter verherrlicht. Letzteres Drama wird jede deutsche Bühne dauernd zieren, wenn auch nicht vom Standpunkte der dramatischen Komposition aus; denn es kommt nie zu einem rechten Konflikte von Grundsätzen und Weltanschauungen z. B. von Freiheit und Einheit des Reiches, Volk und Kaiser. Ernst, der gegen seinen Stiefvater und Kaiser zu Felde liegt, fühlt nie das Unrecht seines Thuns, wird daher nicht durch einen innern Kampf zweier Pflichten tragisch und lässt sich zuletzt niedermetzeln, nur weil er von der Leiche des Freundes nicht scheiden will. Es ist dies eine schöne Empfindung, aber keine That. Auch dieser Freund — Werner — der die prachtvollen echt Uhland'schen Verse spricht:

Der Dienst der Freiheit ist ein strenger Dienst,
Er trägt nicht Gold, er trägt nicht Fürstengunst,
Er bringt Verbannung, Hunger, Schmach und Tod;
Und doch ist dieser Dienst der höchste Dienst,
Ihm haben unsre Väter sich geweiht,
Ihm hab' auch ich mein Leben angelobt —

auch er kommt zu keiner That.

Dagegen hat dieses Drama das Verdienst einer meisterlichen Sprache, die gewiss nicht, wie Gottschall meint, Schiller nachgeschrieben ist, wenn sich schon der Dramatiker Uhland an ihn anschliessen mag. Anfangs trocken und fast unbeholfen, nie aber lyrisch, nie von der verpönten Art der sogenannten schönen Sprache, erhebt sie sich allmählig und dann oft zu wahrhaft dramatischem Ausdruck, zu einem Shakespeare'schen und doch echtdeutschen. Es sind im „Ernst“ einzelne Verse, wie die deutsche Bühne keine schöneren je vernahm. Ein zweiter Vorzug liegt in der vielleicht etwas eintönigen, aber edlen Charakteristik. Gisela, die Gattin des Kaisers und Mutter des Empörers, ist eine unserer hehrsten Bühnen-

gestalten. Ein schöner Sinn erzeugte die Charaktere der genannten Dramen und malte sich selbst in ihnen.

Bezeichnend für Uhland ist es, dass er in dem einen Stücke die Städte, die Bürger als die Stütze des Kaisers preist, in dem andern mit dem Schwaben Ernst offenbar gegen den Kaiser sympathisirt. Es erinnert uns dies an Uhland's eigene Haltung im Parlament.

Der 18. Oktober 1819 war ein doppelter Sieg unseres Dichters: zur Feier der schwer erkämpften Verfassung wurde „Ernst von Schwaben“ zum ersten Male aufgeführt. In diesem Jahr wurde er auch zum Abgeordneten gewählt und vermählte sich 1820 mit der Geliebten — Emilie Fischer aus Kalw. Die Ehe blieb kinderlos, war aber das Glück seines Lebens. Die Wittwe steht mit uns am Grabe.

1822 erschien sein „Walther von der Vogelweide“, die Charakteristik eines ihm wie Keiner geistverwandten Sängers aus der Zeit des deutschen Mittelalters, „das anmuthigste Bild“ (nach Pfeiffer), das je ein Dichter von einem Dichter entwarf! Es trug den alten Spruch als Motto: „Wer dess vergässe, thäte uns leide.“

Die Kammer nahm ihn 1820—1826 sehr in Anspruch, auch als Mitglied des weiteren Ausschusses; die besoldete Stelle im engern hatte er abgelehnt. Da er die Hoffnung einer gedeihlichen Entwicklung des Verfassungslebens nicht verwirklicht sah, trat er — wol zu frühe entmuthigt — mit seinem Freunde Alb. Schott zurück, um ganz seinen wissenschaftlichen Studien zu leben. Varnhagen von Ense war es, der Uhland in Deutschland einführte, in Berlin und von Berlin aus bekannt machte. Während ihn jetzt 44 Auflagen in 60,000 Exemplaren über Deutschland verbreitet haben, hatte er bis zu den Dreissiger Jahren kaum eine zweite Auflage erreichen können.

Von Berlin brachten die Studenten, die dahin gezogen waren, um Hegel, Schleiermacher, Savigny zu hören, die Kunde heim, dass Schwaben an Uhland einen grossen Dichter besitze. Welche Freude erfüllte daher Tübingen und seine Jünglingschar, als Uhland, 43 Jahr alt, 1830 als ausserordentlicher Professor der deutschen Literatur in seine Geburtsstadt zurückkehrte! Er bekannte in seiner Antrittsrede, deren Stoff die in Schwaben sagenhafte Gestalt des Herzogs Ernst bildete, dass ihm auf dem Rosenstein, einer Höhe der Alb, als er die an alten Schlössern reiche Gegend unter sich

liegen sah, die alte deutsche Dichtung lebendig geworden sei, und dass er sich damals einen Kreis von Zuhörern, in der Höhle des Rosensteins um ihn gelagert, gewünscht habe, um ihnen die Wunder alter Dichtung und Sage zeigen und deuten zu können.

Sein Organ war nicht sehr klangreich, sein Vortrag mehr stossend als fliegend, er rang oft mühsam mit dem Gedanken; gleichwol fesselte er seine Zuhörer und regte das Studium des Mittelalters in Schwaben auf die Dauer an.

1831 verlor er Vater und Mutter.

Ein Grab, o Mutter, ist gegraben Dir
An einer stillen, Dir bekannten Stelle,
Ein heimatlicher Schatten wehet hier,
Auch fehlen Blumen nicht an seiner Schwelle.
Drin liegst Du, wie Du starbest, unversehrt,
Mit jedem Zug des Friedens und der Schmerzen;
Auch aufzuleben ist Dir nicht verwehrt:
Ich grub Dir dieses Grab in meinem Herzen.

Das Jahr 1830 hatte auch in Deutschland die Geister aufgeweckt, und Uhland, frischer Hoffnung voll, nahm die Stelle eines Abgeordneten von Neuem an. Der Landtag wurde aufgelöst, Uhland abermals gewählt. Die Regierung verweigerte ihm aber den Urlaub als Professor, und er hatte nun zwischen seinem Mandate und der ihm so theuern Lehrthätigkeit zu wählen.

Menschen, die bei jedem freien Gedanken zittern, die ihre Ueberzeugung nach dem Windeszuge richten, die in Titeln und Orden das Höchste des Lebens und in heuchelnder Klugheit eine Bürgerpflicht sehen, werden Uhland nicht begreifen. Er glaubte, dem Volke das Opfer und ein Beispiel schuldig zu sein und legte die Professur nieder. Die Entlassung wurde ihm „gerne“ gewährt.

Sein Ludwig, zum Kaiser gewählt, spricht:

Dass ich berufen ward, ich sucht' es nicht,
Ich hab' es nie geahnet, nie geträumet;
Doch ist's geschehn, es war ein ernster Ruf,
Ein solcher, dem der Mann gehorchen muss.

Wie er zum Volke, stand das Volk zu ihm, blieb ihm und mithin sich selber treu. Bis zum Jahre 1838 harrete er in heftigem Kampfe, als thätiger Berichterstatter und ernster, gediegener Redner

aus, von seinen Wählern, vom Volke geehrt. In jenem Jahre aber, wenige Erfolge sehend und von gehässigen Angriffen — leider — ermüdet, auch ziemlich hoffnungslos, bat er, ihn nicht wieder zu wählen und spann sich in seinem, vor Tübingen's Thore wie ein Wächter dastehenden Dichterhause (am Fusse des Osterberges) ganz in seine Studien ein, von denen schon 1836 eine neue kostbare Gabe in die Welt getreten war: „die Mythe vom Thor“, dem Donnergotte der Germanen, ein Stück unserer Mythologie, die neben der griechischen wenigstens von uns nie vergessen werden sollte, als die Religion unserer Ahnen, als das Zeugniß ihrer poetischen und ethischen Weltansicht.

1844—45 gab er der Nation seine höchste werthvolle Sammlung altdeutscher Volkslieder, die Arbeit eines Lebens, die Früchte vieler Reisen, die ihm auch oft ungesuchte Beweise seiner Beliebtheit durch ganz Deutschland brachten. Wo er verweilte, bald stand eine Schar deutscher Sänger vor dem geehrten Hause und sang ihm einen Liederdank. Sind ihm doch alle Männerchöre vom Meere bis zu den Alpen verpflichtet und ergeben gewesen!

Sollen wir unsern Dichter noch in das Vorparlament, in den Saal der Vertrauensmänner, in das Parlament selbst begleiten, mit ihm und dem Reste desselben — er stimmte gegen die Verlegung — nach Stuttgart heimkehren, ihn bis zum letzten Sitzungstage, bis zu der Sprengung des ersten deutschen Parlaments ausharren sehen? Die Zeit liegt zu nahe noch, ist noch zu frisch in unserem Gedächtnisse. Ehren wir den Mann, der seiner Ueberzeugung treu gelebt, auch wenn wir nicht Alle seine Ansichten theilen sollten.

Von seinen Aussprüchen sind zwei berühmt geworden: er war gegen den Ausschluss von Oesterreich, weil er in der Stimme jedes Oesterreichers das Rauschen der Adria zu hören glaubte — und in der Oberhauptsfrage profezeite er, es werde kein Oberhaupt über Deutschland glänzen, auf das nicht wenigstens Ein Tropfen demokratischen Oeles gefallen sei. Wer Uhland's politische Ansichten kennen lernen will, lese die deutschen Grundrechte, die ihm eine Lieblingsschöpfung waren.

König und Dichter gingen wieder auseinander. Jener hatte die Versammlung sprengen lassen, die dieser mit seinem Leib und seinem Ansehen decken wollte!

Der Dichter kehrte mit geknickten Hoffnungen in seine stille Zelle zurück, um sie in seinen germanistischen Studien, denen er mit grossem, ruhmbelohntem Erfolge diente, und die noch einen reichen Nachlass brachten, neu zu beleben. Wer kann auch, in der deutschen Geschichte blättern, den alten Klängen deutscher Sprache lauschend, die alten Lieder des Volkes öffnend, an der Zukunft Deutschlands ganz verzweifeln?

Einsam lebte er, nicht dem Erfolge huldigend; in trüben Zeiten kann es für einen grossen Mann nur Eine würdige Stellung geben: isolirt zu stehen. Er wirkte still, wie sein Tell nach dem Heldenwerke:

Denn schön ist nach dem grossen
Das schlichte Heldenthum.

Nur zweimal trat er noch in die Oeffentlichkeit, am Schillerfeste zu Stuttgart 1859 als Ehrengast desselben, bei welchem Anlasse er der deutschen Emigration gedachte, die damals gerade ihr deutsches Herz bewies und das Schillerfest über die Erde trug — und 1853, wider seinen Willen, als er gleichzeitig von zwei Ordenskapiteln, die die Könige von Preussen und von Baiern für Wissenschaft und Kunst gestiftet hatten, als Mitglied vorgeschlagen ward. In München geschah es auf Geibel's energisches Vorwort und nicht ohne einen inneren Kampf von Seiten des Königs. Um so empfindlicher mussten Beide berührt sein, als Uhland die ihm zugedachte Ehre zurückwies. Dass er es ferne von aller Demonstrationssucht that, beweist sein anspruchloser würdig gehaltener Brief an den bairischen Minister von der Pfordten:

„Gleichzeitig mit der hohen Begünstigung in München bin ich eben so unverhofft vom Kapitel des für gleichen Zweck gegründeten kgl. preussischen Ordens zum Mitglied gewählt worden. Da jedoch diese Wahl erst noch höherer Bestätigung bedurfte, so ergriff ich den Zeitpunkt der noch unentschiedenen Sache, um den Vorstand des Kapitels in Kenntniss zu setzen, dass ich durch den Eintritt in eine solche Ehrenstelle mit literarischen und politischen Grundsätzen, die ich nicht nur zur Schau trage, aber auch niemals verleugnet habe, in unlösbaren Widerspruch gerathen, und dieser Widerspruch um so stärker hervortreten würde,

wenn ich in derselben Zeit mich mit Ehrenzeichen geschmückt fände, in welcher solche, mit denen ich als Mitglied der deutschen Nationalversammlung zwar nicht in allem, aber doch in vielem und wichtigem zusammenhing, dem drückendsten Los verfallen sind. Die Ueberzeugungen, die mich in dem einen Fall über Verdienst zuerkannter Auszeichnung geleitet haben, müssen auch im andern Fall meine Handlungsweise bestimmen“.....

„In dem Augenblick, da ich die hochverehrliche Benachrichtigung empfing, war ich im Begriff, an einen würdigen Gelehrten in München die Bitte zu stellen, dass er am geeigneten Orte mein Bedenken zur Sprache bringen möchte, womit sich dann das Beruhen der förmlichen Ernennung von selbst ergeben würde. Jetzt bleibt mir nur übrig, Ew. Exzellenz zu versichern, dass es mir für Erweise reichen Wohlwollens nicht an regem Gefühl fehlt, zumal in einer Zeit, die auch bittere Erfahrungen brachte, und dass es mir schwer fällt, durch Festhalten an Grundsätzen, denen ich Treue schuldig bin, mich dem vom andern Standpunkt begründet erscheinenden Vorwurf der Schroffheit gerade da auszusetzen, wo ich so gern nur den Empfindungen der Dankbarkeit Raum geben möchte. Der ich in ausgezeichnete Verehrung unterzeichne, Ew. Exzellenz ehrerbietiger Dr. Uhland. Tübingen, 3. Dec. 1853.

Dieser Brief charakterisirt ihn besser als ein ganzes Buch.

Eben so bescheiden lehnte er auch die vom Volke ihm gereichten Kränze ab und schob sie weg, als sähe er sie nicht.

Um sich nicht zu wiederholen, schrieb er in der letzten Zeit wenig mehr und nie in seinem Leben ohne lebhaften inneren Drang. Im Museum zu Innsbruck steht von seiner Hand:

Das Lied, es mag am Lebensabend schweigen,
Sieht nur der Geist dann heil'ge Sterne steigen.

Der letzten Zeit gehören einige sinnige Epigramme an; das letzte grössere Gedicht war wol jene bittre „Wanderung“ durch Deutschland. Er sah die Schnecke als Wappen, „Schildhalter war der Krebs.“

Als ich mir das entnommen
Kehrt' ich den Stab nach Haus;
Wann einst das Heil gekommen,
Dann reis' ich wieder aus.

Wol werd' ich's nicht erleben,
 Doch an der Sehnsucht Hand
 Als Schatten noch durchschweben
 Mein freies Vaterland!

Uhland besass keine bedeutende Persönlichkeit, kein schönes, den Dichter ankündigendes Antlitz. Seine Erscheinung war schlicht wie sein Inneres. Nur wenn er auf die schwäbische Heimat, das Volkslied, das Volk zu sprechen kam, glänzte das Auge und hob sich die von geistiger Arbeit zeugende Stirne. Seine Frau schilderte ihn vortrefflich, als man ihn einst in Hannover bei Anlass eines Fackelzugs durchaus sehen wollte: „Ich weiss gar nit, warum die Leute ihn sehen wollen; der Uhland ist wie eine Nachtigall, die singt halt schön, aber sieht doch nach gar nichts aus.“ Die Liebe gab das schönste Bild.

Sein Charakter wird uns übereinstimmend als gediegen, wahr im höchsten Sinn des Wortes, scheinbar schroff und doch mild geschildert. Er war ein Mann.

Obwol die Philosophie ihm ferne lag, missbilligte er doch die Verfolgung eines Strauss und Vischer und war aufrichtig fromm, ohne finster zu sein. Von einem Theologen, der gegen die Sängervereine eiferte, sagte er: „Nun, so mag er auch die Blätter von den Bäumen reissen und Bibelsprüche daran hängen.“

Seine ganze religiöse Ansicht, seine tiefe Sehnsucht nach dem Urchristenthum spricht sich in dem herrlichen Gedichte: „Die verlorene Kirche“ aus:

Man höret oft in fernem Wald
 Von obenher ein dumpfes Läuten;
 Doch Niemand weiss, von wann es hallt,
 Und kaum die Sage kann es deuten.
 Von der verlorenen Kirche soll
 Der Klang ertönen mit den Winden;
 Einst war der Pfad von Wallern voll,
 Nun weiss ihn keiner mehr zu finden!

Dieser Geist, der den Pfad ja gefunden und dort seinen schönen „Tag des Herrn“ gefeiert hat, schied am 13. November 1862 von uns. Da heisst es auch:

Wann treffen wir uns Brüder
 In einem Schiffelein wieder?

Als Jüngling (1805) hatte Uhland gesungen:

Welch ein Gebild soll meinen Hügel schmücken?
Nur ein bleibender Stein, zum Aufgang schauend,
Den die Morgenröthe beschaut, des Tages
Heilige Botin.

Des Tages Botin? Welcher Tag ist hier gemeint? Der Auferstehungstag der deutschen Nation, gewiss kein anderer!

Mächtige Gefühle bewegen uns an Uhland's Grab.

Das deutsche Volk verlor in ihm seinen „guten Kameraden“, einen bessern find'st du nicht — die Trommel schlug zum Streite — er ging an unserer Seite — in gleichem Schritt und Tritt!

Das Volk blickt trauernd auf ihn, „als wärs ein Stück von ihm.“

Ja, ein Stück des deutschen Volkes ein Stück seines Herzens, ein Dichter, der, weil er nicht blos mit der Form experimentirte, sondern auch im Stoffe edel, national war, der ganzen Nation genommen war.

An einem solchen Grabe, muss da nicht alle Parteiung enden, sollte da nicht Alle nur der Eine Gedanke erfüllen: Lasst uns des Todten Vermächtniss vollziehen? Was ist sein Vermächtniss? Fragt ihr noch?

Es ist ein freies, einiges grosses Deutschland!
Vor Allem — frei!

O stiege ein Uhlandgeist aus dem Grabe und rief alle Parteien zum Baue herbei, alle, die nur ihren Mittelpunkt in Deutschland haben, nicht jenseits des Rheines oder jenseits der Berge, alle Stände . . alle Schichten des Volkes . . auch den Adel, dessen Stolz es einst war, der Ritter des Volkes und seiner Rechte zu sein . . auch den Priester des deutschen Gottes, er mag Unser Vater oder Vater Unser beten, wenn er nur deutsch denkt und deutsch spricht . . . auch den Krieger, dem wir es gerne zugestehen wollen, dass wir jeden Schlag auf einen deutschen Stamm als eine deutsche Niederlage betrauern, und dem wir das stolze mahnende Bild entrollen möchten: Theil eines weltgebietenden deutschen Heeres von mehr als achtmalhunderttausend Bajonetten zu werden . . ja sie Alle möchten wir zum Bruderwerke sammeln, zu der Schöpfung einer neuen deutschen Weltmacht, nicht um die Welt zu beherrschen, sondern um eine Burg zu werden, des Rechts und der Freiheit in Europa.

Den Frauen aber möchten wir Uhland's Frau, diese edle Stauffacherin, als leuchtendes Vorbild heimgeben. Das deutsche Weib hat in trüber Zeit den deutschen Herd, die Familie, die Grundlage jedes Volkes, treu behütet: aber es muss über den Kreis der Familie hinaus auf das Vaterland blicken lernen, Patriotin werden, mit dem Mannesherzen beben bei dem Klang des deutschen Namens. Uhland's Gattin sah ihren Mann vorwurflos die Professur in Tübingen opfern, auf Ehren und Orden verzichten; muthig theilte sie alle seine Gefahren und zog mit ihm in die Kaiserstadt am Main.

Einst hielten die Frauen der alten Deutschen diesen, wenn sie aus der Schlacht weichen wollten, von der Wagenburg herab die Kinder entgegen; hält nicht Manche sie den Gatten entgegen, wenn er hingeht, einer vaterländischen Pflicht zu genügen?

Aus den Händen unserer Frauen wollen wir unsere Söhne empfangen! Daher steige — nicht die Partei, nicht die Politik des Tages — aber der reine Gedanke des Vaterlandes auch in das deutsche Frauenherz hinab. Kein Mädchen liebe, kein Weib achte einen Mann, der nur Filister ist.

Nicht die nächste Pflicht ist immer die höchste, die höchste soll aber stets die nächste sein.

Und haben wir es einst errungen, das würdige Dasein einer freien Nation, die sich ihr Geschick selber schmidet, und flattert über uns oder über unsern Enkeln — siegreich von den Alpen bis zum Meere — das schwarz-roth-goldne Banner — dann ist er in voller Glorie und Wahrheit angebrochen, der vom Dichter geahnte, der besungene,

„der Tag des Herrn.“

VII.

Die Zukunft der Tonkunst.

(Zum ersten Male vorgetragen am deutschen Tonkünstlerfeste zu Karlsruhe, 1864.)

Der Aesthetiker wird in Fragen der Technik hinter dem Künstler des einzelnen Faches nothwendig zurückstehen; aber einen Vorzug nimmt er in Anspruch. Er steht nicht auf dem Standpunkte einer einzelnen Kunst, er hat alle, er hat die Kunst im Auge; daher schweben ihm stets die höchsten ewiggültigen Kunstgesetze vor, daher hält er die geschichtliche Entwicklung der gesamten Kunst, den Zusammenhang derselben mit aller Kulturbewegung fest und gibt den Sonderkünsten gegenüber die Losung aus: Eins ist die Kunst!

Wie sehr und wie oft widerspricht die Wirklichkeit dieser höchsten Anschauung! Wie oft weiss der Maler nur von der Kunst der Farben, nichts vom Dichter, wie oft der Dichter nichts vom Ringen der Tonkunst seiner Zeit. Alle diese Bestrebungen laufen vielfach stralenförmig auseinander, statt dass sie von der trennenden Periferie aus in einen Brennpunkt zusammenflössen.

Diese Trennung bekämpft der Aesthetiker und kennt, von der Verschiedenheit der Darstellungsmittel, von Stein und Farbe, Ton und Wort absehend, nicht diese und jene Kunstgenossen, nur den Künstler.

Deshalb, weil die Aesthetik keiner Sonderkunst angehört, sondern nur auf dem Standpunkte der Kunst steht, kann sie alle Richtungen der einzelnen Künste verstehen, jedem Fortschritte in diesem und jenem Gebiete gerecht werden. Der Maler vertieft sich leicht zu sehr in eine Frage der Technik, und in der Musik hat von Monteverde's Tagen bis heute die alte Schule stets die neue bekämpft und zwar die Form derselben. Wer sich an diese

anklammert, dringt nie zum Inhalte vor und wird daher auch die Form nothwendig missverstehen.

Die Aesthetik trägt einen Januskopf; sie blickt nicht einseitig in die streitende Gegenwart, auf den Markt des Tages, sie schaut in die Vergangenheit zurück und in die Zukunft voraus. Sie achtet das Gewordene und liebt das Werdende. Gerechtigkeit für jedes echte Streben ist ihr Wahlspruch, und wo das Alte verkannt, das Neue missachtet wird, erhebe sie das Wort!

Die Tonkunst gäbe ihr oft Gelegenheit dazu. Nichts verfeindet die Menschen mehr, als gerade das, was sie auch am innigsten verbinden kann: Musik und Religion. Beide berühren die Seele, den Mittelpunkt des Menschen; da kann man nur gemeinsam lieben oder hassen.

Die Fragen, die ich heute berühren will, liegen auch auf der Wahlstatt des Tages; möchte es mir vergönnt sein, ein Wort — nicht der Vermittelung — aber der Verständigung zu sprechen.

Wir alle haben — in Ernst und Scherz — von einer Musik der Zukunft vernommen und gesprochen.

Gestatten Sie mir, das Wort umzustellen: die Zukunft der Musik sei unser Stoff.

Freilich, wenn Hanslick, der den Materialismus in die Tonkunst hineintrug, Recht hätte, wenn die Musik nur ein Spiel der Töne, eine Arabeske, wenn der Ton als solcher der Selbstzweck der Musik wäre, ja wenn die Tonkunst nur sinnlichen Stoffes und ohne ideellen Gehalt, wenn es sich auf ihrem Gebiete nur um ein Wie und um kein Was der Darstellung handelte, dann würde es freilich thöricht sein, von einer Zukunft der Kunst, von Fortschritten zu sprechen, die sich nicht etwa auf den Bau der Instrumente oder gesteigerte Vorzüge der Technik und Virtuosität bezögen.

Der Ton, das Darstellungsmittel unserer Kunst, wie die Farbe das des Malers, die Sprache das des Dichters, soll in seinem Werthe von uns nicht herabgesetzt werden; Niemand leugnet die magische Wirkung, die ein Ton an sich schon äussern kann; ja ich verweise Sie sogar auf die bedeutungsvollen, dem Tone gewidmeten Studien, die ein Naturforscher — Helmholtz in Heidelberg — neuestens aus einer Fysiologie der Töne in seiner „Lehre von den Tonempfindungen“ der Aesthetik erobert und zu der Grundlage einer in der

Natur bereits begründeten Harmonielehre gemacht hat; ich kämpfe nur gegen die beschränkte Ansicht, gegen den Materialismus, der das Mittel zum Zwecke machen möchte.

Ein einziger Blick in die Geschichte unserer Kunst bezeugt, dass ihr Inhalt — sie besitzt demnach einen Inhalt — im innigsten Zusammenhange mit den Strömungen der Zeit stehe, dass wir dieser in das Auge schauen, wenn wir in vergilbten oder jüngst geschriebenen Notenheften blättern: denn

— Wenn die Windsbraut Eich' und Wald erschüttert,
Bebt auch die wilde Ros' am Waldessaume.

Blicken wir nur in die jüngste Zeit zurück!

Ist Beethoven ohne die französische Revolution zu denken? Das napoleonische Kaiserreich ohne die imperialistische, kriegerische, an Römerglanz und Triumfen reiche Oper Spontini's? Das erwachende Deutschthum ohne Weber's Freikugeln? Die Zeit der Reaktion, des Völkerschlafes ohne die süßen Melodien des Schwanen von Pesaro? Die gewitterschwülen Julitage, das junge Europa ohne Meyerbeer's „Hugenotten“ und Auber's so beredte „Stumme von Portici“? Wer begrüsst nicht in dem gemütlichen Filister Lortzing, der um die verlorene Kindheit seufzt, und dessen Liberalismus etwa bis zum Bürgermeister reicht, oder in dem musikalischen Wühlhuber Wagner die Hauptströmungen deutscher Gegenwart?

Die Frage nach der Zukunft der Musik ist, strenggenommen, eine nach dem Charakter der Zeit selbst. Ist diese, müssten wir fragen, Tod oder Leben, Untergang oder Auferstehung? Trügt uns die hoffende Seele, die bei Blicken in die Zukunft nur zu gerne den Fernmassstab vergisst, nicht, so sehen wir einer Gesammterneuerung der menschlichen Gesellschaft entgegen und fühlen jenen frischen Morgenwind, der jeder aufgehenden Sonne voranzieht, bereits in Staat und Kirche, im Anhauche der neuen Kunstbestrebungen, die ohne das Kommen einer solchen neuen, grossen Zeit trügerische Profetenstimmen wären.

Und wenn sie es wären, wir wollen lieber ihnen glauben als jenen Stimmen, welche alles Grosse und Schöne auf die Vergangenheit beschränkt sehen und ihren Gottesdienst der Kunst auf Gräbern begehen, ein ewiges Requiem!

Requiem! ? — —

Nein, meine Freunde, wer schaffen will, muss das Höchste nie als gewesen annehmen: vor uns muss es liegen. Wer kein Unerreichtes vor sich hat, steigt nie oder sinkt bereits. An ein Höchstes in der Zukunft glauben, das leiht der Kunst neue Flügel!

Was uns, abgesehen von dem Geiste der Zeit, zu Hoffnungen berechtigt, ist eine freilich vielfach verpönte Seite unserer Kunst, die Virtuosität.

Werfen Sie mir keinen Widerspruch vor, wenn ich vorhin das Was über das Wie stellte, und nun ein Wie, ein Mittel der Darstellung zu rühmen, ja selbst den überschäumenden Becher der Virtuosität zu vertheidigen scheine!

Die Virtuosität erweitert die Technik, selbst für vergangene Werke, oder hat sie nicht erst in neuerer Zeit Beethoven erschlossen, Bach's Hieroglyphen, die der grosse Meister Zeit seines Lebens oft nur mit dem inneren Ohre hören durfte, entziffert? Nur solche grosse Meister eilten der Virtuosität voran und stellten ihr neue, bis dahin nicht erfüllte Aufgaben; im Allgemeinen aber wird eher die voraneilende Technik die Tondichter ermuntern, über die stehenden Formen hinauszuschreiten.

Eine solche Vorentwicklung der Form, freilich zeitweise mit einer Ueberhebung derselben, einer Vernachlässigung des Inhalts, einer Vergötterung des virtuoson Elements verknüpft, ist alsdann kein Zeichen des Verfalls, im Gegentheile die Ankündigung eines neuen, nur mit solchen erweiterten Mitteln darstellbaren Inhalts.

Neue Schläuche für neuen Wein!

Dass dieser neue Inhalt mit den alten Mitteln nicht mehr, wenigstens nicht immer darzustellen sei, zeigte bereits Beethoven.

Die Tonkunst stellt, halten wir dies fest, eigentlich nicht die Gefühle selbst, sondern den Rhythmus dar, in welcher unsere Seele durch ein gewisses Gefühl versetzt wird, überhaupt durch einen bestimmten Eindruck. Einen solchen jedoch rufen auch Ideen hervor; auch sie versetzen unsere Seele in einen bestimmten Rhythmus, und es war daher nur eine vollkommen gerechtfertigte Erweiterung unserer Kunst, wenn sie auch die Schwingungen, die durch

geistige Beziehungen in uns hervorgerufen werden, musikalisch wiedergibt.

Die Musik malt nunmehr nicht blos die Dämmerung, nein auch den Tag des Geistes.

Die Kunst des Geistes, in dem Sinne auch die höchste, dass ihr Darstellungsmittel — das Wort — das geistigste ist, daher auch, wenn die Künste je absterben sollten, die letzte, die alle überdauern würde, ist die Poesie.

In dem Grade, in welchem die Musik dem Geiste näher tritt, nähert sie sich auch der Poesie. Liegt nicht in diesem Zuge, den auch die neuere Malerei, namentlich die Düsseldorfer Schule theilt, in diesem Zuge nach der Kunst des Geistes, mithin nach dem Geiste selbst, eine Widerlegung des Vorwurfes, unsere Zeit sei materiell? Vielleicht in den Tiefen, auf den Höhen aber, auf denen man das Licht zuerst begrüsst — wie Schiller sagt —

Von allen Völkern, die tief unter uns
Schwerathmend wohnen in dem Qualm der Städte —

auf den Höhen der Menschheit weht Geisteszug!

Von ihm getragen, wagte es die neudeutsche Schule — und das war ihre kühnste That — sich von der Mode, von allen frivolen Huldigungen an das Publikum loszusagen. Mitten in einer Zeit, welche rechnet, welche mit dem Erfolge kokettirt, ist das Wagniss, einer inneren Stimme auf die Gefahr hin zu folgen, vom eigenen Volke noch nicht verstanden zu werden, ein Beispiel, das auf allen Kunst-, ja auf allen Lebensgebieten Nachahmung verdiente.

Ich weiss, wie Viele es beklagen, dass die alte Naivität des musikalischen Schaffens verloren gegangen sei. Ich will die falschen Vorstellungen heute nicht zerstören, die sich an diese Naivität knüpfen, nicht zeigen, dass selbst Haydn nicht mehr so ganz naiv war, nicht erinnern, dass er bewusste Vorgänger hatte — Händel, Bach, Gluck — ich will vielmehr einräumen, dass die neuere Tonkunst — Mendelssohn wie Wagner — nicht mehr naiv schaffe. Kann man aber von ihr verlangen, was wir Alle nicht besitzen? Sollen die Tonkünstler etwa Kastraten des Geistes werden, damit sich eine raffinierte Zeit an einer exotisch gewordenen Naivität erfreue?

Lebte Lavater heute, er müsste seine Fysiognomik des Musikers allmählich ganz umschreiben. Blicken Sie in dem Kreise umher! Ueberrascht es Sie nicht selbst, wie an die Stelle des alten, vollen, von lebendiger Sinnlichkeit sprechenden Musikergesichtes ein vergeistigtes Antlitz tritt? Lesen Sie diese „Symbolik der Gestalt“!

Einige Folgen der geistigen Hebung des Tonkünstlers seien schon hier berührt, ihre Erwähnung leitet uns nicht vom Stoffe ab; wir sind vielmehr nur mit der Grundlegung unserer Hauptaufgabe beschäftigt.

Es ist klar, dass die neudeutsche Schule, die — bezeichnend genug — vielfach selbst die Feder führt, auch die kritische, in eine veränderte Stellung zum Dichter treten musste. War früher das Wort etwa gewürdigt? Sahen wir nicht oft die flachsten Texte und zwar absichtlich gewählt, damit nicht etwa das Wort über die Melodie hinausrage? Wenn Wagner nichts erreicht hätte, als die Reform des Operntextes, er hätte ein grosses Verdienst. Nach ihm wollen wir nur noch Dichtern auch in der Oper begegnen, und die Texte können nicht mehr nicht schlecht genug, im Gegentheil leicht nicht gut genug mehr sein. Nur echtes Dichterwort werde in Zukunft noch dem Tone übergeben.

In dem Grade, als das Bewusstsein der Tondichter heller, der darzustellende Inhalt bestimmter wurde, ward die Musik charakteristischer. Und hier begegnen wir jenen Dissonanzen, welche den neueren Tonkünstlern von jedem Stümper vorgeworfen werden, als ob sie die reinen Klänge nicht auch wüssten und nicht bestimmte Gründe hätten, zu Missklängen zu greifen.

Schiller preist den ersten Fall der Menschen, der das moralische Uebel zwar in die Schöpfung brachte, aber nur um das moralische Gute in ihr möglich zu machen, als die glücklichste und grösste Begebenheit in der Menschengeschichte.

Aehnlich haben wir in der Dissonanz das Mittel zu begrüßen, welches der Tonkunst die Macht umfassender Charakteristik gab, die Befähigung, den Kampf wie den Sieg, den Schmerz wie die Freude, die innere Zerrissenheit wie den Frieden, das Ringen der Finsterniss gegen das Licht, die Geburtswehen der Weltgeschichte zu veranschaulichen.

Der Maler ist charakterlos, der Alles, selbst die gegnerischen Elemente in duftige Farben kleidet; der Musiker ist sinnlich und ein Schmeichler der Sinne, der keine Dissonanzen wagt. Rossini hat für den Fluch Melchthals noch süsse Laute; uns erscheint ein solcher Widerspruch zwischen Stoff und Ton mindestens als farblos, wenn nicht frivol. Ein Schwächling kleidet die Sünde, das Hässliche, den Schrecken in sogenannte sangbare Melodien, denen man auch einen Text der Liebe oder der Freude ohne Beeinträchtigung des Charakters unterlegen könnte.

Wie das Gute hat auch die Konsonanz allein das absolute Recht der Existenz; das Böse und die Dissonanz dienen aber als Durchgangspunkt zu neuer verklärter, jetzt auch mit Bewusstsein begrüßter Erscheinung des Ideals.

Der reine Akkord hat etwas Plastisches — daher entsprach er dem antiken Sinne, — die Dissonanz dagegen mit der Aussicht auf die Wiederherstellung der Harmonie, mit der verstärkten Sehnsucht nach der verlorenen Harmonie ist ein Stück Romantik, ein Stück neue Zeit, ein Sinnbild unseres eigenen, dem Kampfe überantworteten Seins.

Das Christenthum ist die Harmonie selbst und doch, ja gerade deshalb ist es ohne die Dissonanzen nicht denkbar, die es löst.

Daher ruft Bettina dem Altmeister Goethe, der von der Septime nichts wissen will, in fantastischem Schwunge zu: „Du mußt ein Christ werden, Heide!“

Paulus, der Apostel, sagt, dass keine der Stimmen und Laute der Welt ohne Bedeutung sei; daher ruft der Tonmeister sie alle herbei, zu seiner freien Verfügung, und vergisst, Angriffen gegenüber, das schöne Wort Haydn's nicht, der, Mozart gegen die Theoretiker vertheidigend, ausrief: „Die Kunst soll durch keine Handwerksfesseln beschränkt werden, die Kunst ist frei!“

Die Musik konnte jedoch nicht geistiger, nicht charakteristischer werden, ohne nicht eine dritte Eigenthümlichkeit zu bieten, ohne nicht den dramatischen Zug der Zeit zu theilen, den Franz Liszt selbst in das Lied herabtrug, und der sich auch in der bezeichnenden neuzeitlichen Vorliebe für die Marschform abspiegelt. Die veredelte Belebung derselben stammt von Wagner's Tannhäusermarsche her; mit kräftigen Klängen der Thatlust zieht das junge Geschlecht in die Sängerhalle ein.

Wir haben die Stimmung des Orchesters in neuerer Zeit herabgesetzt; aber die Stimmung des ganzen künstlerischen Strebens der Zeit weisst nach der Höhe und ist im steten Steigen begriffen. Die Baukunst, die Plastik greifen in die Malerei, — die Malerei, die Tonkunst in die Poesie — alle Kunst in das Drama hinüber.

Halten wir dieses Ringen, selbst wo es übergreifen will, in diesem Augenblicke des Werdens noch nicht auf. Schon Fridrich Richter warnt, die Würmer mit zu rauher Hand vom jungen Baume zu schütteln, es fallen leicht die Blüten mit. Eine fruchtbarere Aufgabe ist es, ein Verständniss dieses neuen Strebens unter das Volk hinauszutragen, das Bewusstsein der Strebenden über sich selbst aufzuklären, geachtete Gegner zu versöhnen, jenen gedankenlosen Haufen aber die Stirn zu bieten, welche alles Werdende verspotten, um sich nach kurzer Zeit vor dem Erfolge in den Staub zu werfen. Dann waren Alle beim „Hossiannah“ und Keiner beim „Kreuzige“ dabei! Dann mischen sie sich unter das siegreich heimkehrende Heer und hatten sich doch während der Schlacht eher auf der gegnerischen Seite blicken lassen!

Ein neapolitanisches Sprichwort sagt von diesen Naturen, die nie selbst gedacht, sich nie blosgestellt haben, aber das von Kolumbus entdeckte Land hinterher nach ihrem Namen „Amerika“ nennen möchten: „Der April erzeugt die Blumen; aber der Mai schmückt sich mit ihnen!“

Wenn ich nach diesem allgemeinen Eingange auf einzelne Arten der Musik und deren Zukunft eintreten soll, so muss ich über gar manche mit Stillschweigen hinweggehen; kaum gestattet mir die Kürze der Zeit, gelegentlich den Wunsch auszusprechen, es möchte einem Tondichter, im Bunde mit einem Wortdichter, gefallen, das alte Tanzlied zu erneuern, wie es im griechischen Alterthum, im deutschen Mittelalter, ja bis in das siebzehnte Jahrhundert hinein bestand und in unseren Gebirgsländern noch fortlebt.

Hier läge für Poesie und Musik ein neuer unerschöpfter Quell.

Wir erwarteten von der Erneuerung des Tanzliedes, das theils aus Einzel-, theils aus Rundgesang bestände, und sich an den Charakter der Volksweisen veredelnd anlehnen müsste, nicht nur eine Bereicherung der Musik an sich, sondern auch eine Veredlung und

Hebung der Tanzmusik, des gesellschaftlichen Tanzes, ja des gesellschaftlichen Lebens selbst.

Zu den Freuden des Volkes herabzusteigen, verschmähe Keiner! Hier greift ein, meine Freunde! Hier macht Propaganda mit scherzendem Munde! Eine Rückwirkung auf das nationale Leben bliebe nicht aus, und Ihr hättet Euch selbst mit einem Trunke aus dem Volksgeiste erfrischt.

Wenn ich einige aus der jüngsten Vergangenheit gezogene Schlüsse ziehen, einige Gedanken oder Ahnungen aussprechen darf, so sollen sich dieselben auf die Symphonie, die Kirchenmusik, das Oratorium und die Oper beschränken.

— . —

Was die Instrumentalmusik betrifft, so schicke ich die Erklärung voraus, dass sich die Aesthetik gewissen Sätzen Richard Wagner's nicht anschliessen kann. Sie wird nie zugeben, dass gerade Beethoven, der grösste Instrumentalkomponist, das Mangelnde der Instrumentalmusik, die Unmöglichkeit, in ihr einen ganz bestimmten klarverständlichen Inhalt auszusprechen, aufgedeckt habe, dass die Geschichte der Instrumentalmusik von dem Augenblicke an, wo jenes Verlangen sich in ihr kundgab, die Geschichte eines künstlerischen Irrthums gewesen sei, dass wir in Beethoven's mächtigsten Instrumentalsätzen nur den Akt der Gebärung der Melodie, die zuletzt in einer Volksweise, in Schiller's „Freude“-Melodie gefunden wurde, sähen, dass mit der neunten Symphonie die letzte geschrieben worden sei.

Wie, die Symphonie, die mit ihren an die Akte des Dramas erinnernden, die reichsten Kontraste bietenden Sätzen schon als Kunstform eine der grossartigsten Schöpfungen des menschlichen Geistes war, sollte dem Verfall bestimmt sein?

Noch mehr, die ganze Instrumentalmusik, gerade der Stolz der deutschen Nation, sie, in der die Tonkunst am reinsten und selbstständigsten wirkt, wäre dem Tode verschrieben? Und zwar darum nur, weil sie einen ganz bestimmten Inhalt nicht auszusprechen vermöge? Dass ihre Sprache Grenzen habe, wer leugnet es? Endet aber die Plastik etwa deshalb, weil sie nur eine Gestalt und

nicht auch einen Hintergrund darstellen kann? Müsste sie deshalb zu Gunsten der Malerei abdanken? Leistet sie nicht, wenn schon nach einer Seite beschränkt, nach einer anderen ein Höchstes (die volle Gestalt), das der Malerei hinwieder unerreichbar bleibt?

Es ist Liszt's grosses Verdienst, den Irrthum seines Freundes rasch und durch die That widerlegt zu haben, freilich unter Anlehnung an die Poesie, an poetische Gestalten und mit Herbeirufung des einleitenden oder erklärenden Wortes.

Ich spreche von der symfonischen Dichtung und der sogenannten Programmusik, hervorgerufen durch das Verlangen, die Bestimmtheit des Wortes zu gewinnen, ohne den unendlichen allgemeinen Charakter der Instrumentalmusik aufzugeben.

Beethoven war es wol, der — bei Gelegenheit seiner Pastorsymphonie — das erste Programm in die Welt sandte:

Program

des Konzerts vom 22. Dezember 1808 (Wien).

1. Angenehme Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Lande im Menschen erwachen.
2. Scene am Bach.
3. Lustiges Beisammensein der Landleute.
4. Donner und Sturm.
5. Wohlthätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm.

Dass die symfonische Dichtung gewisse schulmässige Schablonen der überlieferten Symfonieform, die uns in ihrer Pedanterie an die drei Einheiten der Handlung, des Ortes und der Zeit erinnern könnten, umzugestalten suchte, ist nicht zu tadeln; es wird sich auf dem Wege Beethoven's die Möglichkeit finden lassen, eine grössere Freiheit des Künstlergeistes mit der unserer Kunst eigenthümlichen thematischen Durchführung zu versöhnen. Was an „Klarheit“ vermisst werden sollte, wird der Abschluss der neuen musikalischen Drang- und Sturmperiode bringen, aus der sich die Goethe's emporringen, wenn auch die Klinger's untergehen. Klarheit! Klarheit! O wie leicht ist es der Oberflächlichkeit, klar zu sein! Wie schwer jenen divinatorischen Naturen eines

Hamann oder Jean Paul oder — in der Musik — eines Franz Liszt!

Die symfonische Dichtung hat die Poesie zum Ausgange genommen. Man hat es getadelt, Liszt's „Tasso“ eine bloße Uebersetzung — aus einer Kunst in die andere — genannt. Warum?

Wenn wir ein dichterisches Werk in uns aufgenommen haben, fühlen wir uns dann nicht — meist in unsagbarer Weise — gestimmt? Warum sollte nun ein Tondichter diese Empfindung, die z. B. Goethe's „Faust“ in uns hervorruft, nicht auch mit den Mitteln seiner Kunst darstellen dürfen? Schon Beethoven hatte sich darnach geseht zu schreiben, „was ihm und der Kunst das Höchste ist — Faust.“ Warum soll der Tondichter eine Dichtung, die ihm in der Erinnerung vorschwebt, nicht in Tönen wiedererzählen? Ich denke an Bülow's meisterhafte Orchester-Ballade: „Des Sängers Fluch.“

Wir können weiter gehen und sagen, dass der letzte Eindruck aller Kunst musikalischer Natur ist, und Liszt wäre nur konsequent, wenn er eine seiner symfonischen Dichtungen auch an ein Gemälde (vielleicht ist es bei Kaulbach's „Hunnenschlacht“ bereits geschehen?), an eine Bildsäule, an die sixtinische Madonna, an den Zeus von Fidias anknüpfen und dem unaussprechlichen Zustande unserer Seele vor solchen Meisterwerken — wenn auch nicht Worte, doch Töne leihen würde.

Wenn die symfonische Dichtung Ueberschriften oder Programme zu Hülfe rief, so liegt ihnen, die wir in ihrer Ueberschwänglichkeit nicht immer vertheidigen möchten, ein sehr fruchtbarer Gedanke zu Grunde.

Nachdem die grossen Meister, Beethoven eingeschlossen, die eigene Innenwelt und die allgemeinen Gefühle der Menschheit so erschöpfend ausgesprochen hatten, lag der Versuch nahe, die Musik auch mit objektivem Gehalte zu erfüllen. Wenn man will, kann man Beethoven's im Hinblick auf Napoleon geschriebene „heroische Symphonie“ das erste Beispiel nennen. Man griff nach Gestalten der Geschichte oder der Dichtung und suchte das Seelenleben derselben musikalisch abzuspiegeln.

Wir sagten früher, die Musik gebe die Rhythmen wieder, in welche Ideen und Gefühle die Seele versetzen.

Warum soll nun der Symfoniker nicht die Rhythmen malen dürfen, die in der Seele eines Kolumbus oder Fridrich Schiller herrschten, oder — auf einem höheren Standpunkte und die Menschheit oder ein Volk als Ein Individuum betrachtet — jene rhythmischen Bewegungen, welche eine ganze Zeit, ein ganzes Jahrhundert, einen gewissen Wendepunkt der Geschichte erbeben machten?

Wenn die Symfonie solche Stoffe erfasst, so hat sie nicht nur eine, sie hat sogar eine grössere Zukunft noch, als die Vergangenheit war.

Aehnlich erwarten wir ein höchstes, noch zu leistendes, ein weltgeschichtliches Drama! Shakespeare's Charakteristik verbunden mit Schiller's von der Geschichte getränkter Ideenhöhe!

Ein solches Streben nach objektiven Stoffen kann nur vorthailhaft auf den Tonkünstler selbst zurückwirken. Mehr als jeder Künstler hat er sich auszusprechen; leicht lebt er zu ausschliesslich in der eigenen Subjektivität und verschliesst sich gegen die Geschehnisse seines Vaterlandes, gegen die Entwicklung der Menschheit.

Es ist freudig zu bezeugen, dass die neudeutsche Schule — nur in Folge ihrer mehr geistigen und objektiven Richtung — auch in dieser Beziehung vorschreitet und, ohne alles Haschen nach Tendenz, auf dem Boden deutschen Volksthums steht, unter dem Banner der Freiheit ficht.

Wir haben, um mit der Symfonie abzuschliessen, mithin keinen Tod, ein neues Leben derselben zu beobachten gehabt, das in Liszt, wenn er Faust, Gretchen, Mefistofeles in kontrastirenden, mit ihren Namen überschriebenen Sätzen vorführt, die höchste Stufe der Kunst-Darstellung erklimmt, ich meine die des Humors. Auch hier nach dem Vorgange Beethoven's, von dem uns die Betrachtung zu der Kirchenmusik hinüberlenken kann, dass er gerade in seinen Symfonien die religiösesten Tonwerke (im Sinne der Gegenwart) geschrieben habe, das Schicksal, die Gottheit weisend, die uns erhebt, indem sie uns zermalmt!

Keine Kunst verbindet sich so innig mit der Religion wie die der Töne.

Die Religion ist das Leben in und aus der Gottheit, in der wir leben, weben und sind, die wir überall und doch nur in Bruchstücken schauen, die unfassbar ist und doch in das kleine Menschenherz sich einschliesst. Gerade die Unendlichkeit der Gottheit, das selige Versinken in ihr, die nimmer zu schildernde, nur in endloser Weltenfuge zu preisende Majestät, der andächtige Flug der Seele hin über Zeit und Raum, die unfassbare Ewigkeit, die nimmer zu erschöpfende Liebe, Alles dies spricht nur die Tonkunst aus. In Worte gekleidet, erschrickt das Gefühl. Worte können auch nur von einem Einzelnen gesprochen werden, Töne aus Tausenden von Stimmen, aus Riesenorchestern zusammenströmen, vereint aufsteigen und den Mitsingenden wie in einen Gesammtrhythmus der Welt hineinreissen.

Die katholische wie die protestantische Kirche haben grosse Meisterwerke hervorgerufen; wir nennen dort nur einen Palestrina, hier nur einen Bach.

Leider folgte dem hohen Glanze ein allmählicher Verfall; man schrieb für die Kirche, ohne religiös zu sein, man hatte, wie Fr. Brendel in seiner geistvollen „Geschichte der Musik“ sagt, den Muth, mit einem rein weltlich gestimmten Inneren in das Heiligthum zu treten. Weltlich, trotz ihrer Schönheit, ist auch die Kirchenmusik Haydn's, von feierlichem, maurerisch-mystischem Charakter, wenn schon nicht echtkatholisch, die Mozart's. In Beethoven, den Haydn einen Atheisten zu nennen wagte, und den die allsehende Gottheit dagegen unter ihre frömmsten Bekenner zählen wird, zerbricht — namentlich von der zweiten Messe gilt dies Wort — eine grosse Subjektivität die Schranken des vorgeschriebenen Gottesdienstes; er löst sich von dem Glauben des Volkes und wirft sich an den Stufen des Altars nieder, zweifelnd und doch fühlend, dass er Gott empfinde, wenn ihm schon das Wunder fehlt; er zwingt sich zum Glauben, mit immer neuen Tonmassen und Stimmen ein Credo, Credo zu Gott aufschreiend, und doch der religiöse Freigeist mitten in der Kirche, den die — einst beglückende — jetzt noch aufwühlende Ahnung durchstürmt: die Offenbarung Gottes läge nicht dort unten auf dem Altare, neben dem Priester

und für immer abgeschlossen . . . nein, sie steige aus uns empor, in ewiger Neugeburt!

Für diese Religiosität hatte weder der flache Rationalismus, dem alle religiöse Tiefe ein überwundener Standpunct war, noch die an der Kette der Gewohnheit einhergehende Mittelmässigkeit ein Verständniss. Weil die römische Kirche die Liturgie festhielt — die Kunst konnte sie freilich nicht festhalten — so klammerte man sich an die alten Formen an, füllte die Notenlinien in vorgeschriebener Weise aus und verachtete die armen Zöllner in der Welt draussen, die immer mehr vom reinen Satze abirrten. So der pedantische Deutsche. Der leichtblütige Italiener, der zu leben weiss, zog es vor, in die alte Form neuen, wenn auch unreligiösen Inhalt zu giessen: er singt fromme Texte zu Verdi'schen Weisen.

Erst die neuere, die als irreligiös verschrieene Zeit, brachte eine Wendung zum Guten; das neu erwachende religiöse Leben, die Vertiefung in die heissesten Fragen der Philosophie, die neue Aufdeckung der Mystik des Mittelalters, der neuentfachte Glaubensstreit, alle diese Erscheinungen spiegeln sich in einer Reihe von Tonwerken ab, die mit ihrer Zeit einen ernsten religiösen Zug theilen.

Ich nenne nicht blos Mendelssohn, auch Schumann, Berlioz mit seiner „Kindheit Christi,“ Richard Wagner mit dem „Liebesmal der Apostel,“ namentlich aber den um die Erneuerung dieses Gebietes verdienten Meister Liszt.

Und nun gestatten Sie mir, eine Scheidungslinie zu ziehen, die Kirchen- und eine religiöse Musik vorerst zu trennen.

Eine Auferstehung der alten Kirchenmusik ist an das Schicksal der gegenwärtigen Kirchen geknüpft; vorerst zehren jene und diese von der Vergangenheit.

Ob und wie die bestehenden Kirchen fortleben werden, ist hier zu erörtern nicht meine Sache; wenn ich aber mein innerstes Bekenntniss ablegen darf, so zweifle ich nicht an der Ewigkeit des Christenthums, an seiner Verklärung zu der wahren Menschheitsreligion im Sinne des Stifters, der gerade in unseren Tagen — noch einmal Mensch — Mensch werden muss, damit Alle die Kindschaft Gottes, die sie in Christo frommahnend und in einem Bilde, in einem für sie leichter fassbaren vereinzelter Falle verehrten, als eine allgemeine Wahrheit verstehen lernen.

Wer nicht Christi Wort: „Ich und der Vater sind Eins,“ dieses für die ganze Menschheit, als deren Vertreter er hintrat, gesprochene, erlösende, beseligende Wort in der ganzen Tiefe seiner Liebesfülle erfasst, der ergreife zu dieser Zeit nimmer die Feder, um eine religiöse Musik im Geiste der Zukunft zu schreiben.

Es wird eine Zeit kommen, in der diese uns vorschwebende religiöse Musik, die in diesem Augenblicke wie die Menschheit selbst ohne ein bestimmtes Bekenntniss dasteht und daher von der Kirche nicht anerkannt wird, die Kirchenmusik geworden ist; bis dahin kennt die Aesthetik eine Kirchenmusik nur im geschichtlichen Sinne, spricht aber ihren vollen Segen über die zukunftsreiche religiöse Tonkunst aus.

In diesem höchsten Sinne besitzen wir auch eine religiöse Malerei — ich denke an Kaulbach's Philosophie der Geschichte in Farben, an Lessing's Reformatoren, an die Landschaften Schirmer's, der die That des Menschen im Weltorchester der Natur nachklingen liess, — in diesem Sinne eine tiefreligiöse Dichtung; wer kennt nicht die Profeten Lessing, Goethe, Schiller?

Aus diesen Gesinnungen heraus wird auch die neue Zeit sich einen Kultus bauen, ihn enger an die Geschichte der Völker, an die Helden und Künstler derselben knüpfen, den Eintritt in das Leben und den Ausgang, den Bund der Liebe und die erste Wehrhaftmachung des Jünglings in Wort und Tönen feiern . .

Dann wird, wie bei den Griechen, die ganze Kunst Religion geworden sein, vielleicht auch — Träumer hoffen es — das ganze Leben Liebe!

Welch ein Te Deum wäre das!

— . —

Ich wende mich zum Oratorium und erkläre zunächst, dass ich mich den Stimmen, welche es als eine unfertige Form, als eine Vorstufe der Kunst bezeichnen, ja wie Wagner verwerfen, nicht anschliessen kann. Um nicht missverstanden zu werden, habe ich zunächst nicht den Inhalt, weder den geistlichen, der sich vielleicht überlebt haben kann, noch einen weltlichen, für dessen Zulassung

ich stimmen muss, im Auge, sondern nur die Form des Oratoriums und diese halte ich — ganz unmassgeblich — für eine gerechtfertigte.

Eine Kunstform, in der ein Höchstes der Kunst wie in keiner anderen erreicht werden kann, trägt die Berechtigung ihrer Existenz in sich selbst.

Das Oratorium — wir sehen hier von dem lyrischen oder betrachtenden ab und haben nur das vorherrschend epische im Auge — unterscheidet sich wesentlich von der Oper, wie das Epos und der Roman vom Drama, wenn sie schon mit ihnen einzelne dramatische Anläufe theilen. Die dramatische Form macht das Oratorium, das eingeflochtene Gespräch den Roman noch lange nicht zum Drama.

Im Drama wiegt die Handlung, im Oratorium die Begebenheit, dort die That, hier die Schickung (im doppelten Sinne: als Sendung und Geschick) vor. Im Drama trägt der Held das Ganze, im Oratorium das Ganze den Helden.

Der Held des Oratoriums ist strenge genommen der Chor d. h. das durch ihn vertretene Volk oder die Menschheit. Gleichwie im Relief ziehen sich die Figuren in der Breite ohne pyramidale Gruppierung, fast wie in gleichem Range hin. Die einzelnen, von der Masse sich abhebenden Gestalten sind nur Stimmen derselben, sie treten für Augenblicke heraus, ohne sich zu lösen: sie kämpfen nicht mit sich selbst, sondern mit den Feinden ihres Volkes, ihres Glaubens; der Held siegt im Namen der Seinen oder fällt als Opfer, doch ohne Schuld. Sein und der höchste Wille sind Eins. Wo diese beiden miteinander ringen z. B. in „Faust“ oder Byron's „Manfred“, beginnt bereits der dramatische Konflikt, wenn auch die dramatischen Situationen noch fehlen, und die Lyrik oder die Reflexion überströmt.

Das Oratorium gestattet, ungleich dem Drama, schnelle Sprünge über Ort und Zeit, ja es kann zwei, dem Raume nach weitentlegene Vorgänge gleichzeitig vorführen.

Stoffe, welche den Bühnenraum überragen, die uns das innere Auge der Fantasie lebhafter vorführen kann als jede sinnliche Vergegenwärtigung, sie rufen das Oratorium.

Ringens von Völkern ist sein auserwählter Stoff. Gerade in dieser Form wäre es dem patriotischen Tondichter möglich, die

grossen Kämpfe seines Volkes darzustellen, wie es keine andere Kunst vermag. Ich hatte schon vor dem Jubiläum der Völkerschlacht aufgefordert, die Entscheidungstage von Leipzig zum Mittelpunkt eines Oratoriums zu machen. Kein deutscher Dichter wird sich dem Versuche entziehen. Der Name, der von dem ersten Aufführungsorte, von einem Betsaale stammt, darf uns nicht stören; das Vaterland lieben ist auch Gebet.

Von diesen geschichtlichen, noch gar nicht ausgebeuteten Stoffen abgesehen, bleibt dem Oratorium zunächst noch ein Stoff vorbehalten, der, so dramatisch er ist, erst durch die Tondichtung hindurchgehen muss, ehe einst ihn das gesprochene Drama aufnehmen darf. Ich meine den Helden der Menschheit, an dem selbst Beethoven scheiterte, an den selbst ein Bach in seinen Passionsmusiken nur schüchtern, die Worte des Evangeliums nachstammelnd, herantrat. Hier liegt ein gewaltiger Stoff für kommende Tondichter. Einst auch für den Dichter! Jetzt wird kaum die Tonkunst die magische Gewalt — unserer Ahnung gerecht — wiedergeben, die schon in der Stimme des Heilandes gelegen haben muss.

— . —

Arrey v. Dommer wirft die Frage auf, ob das Oratorium oder die Oper höher stehe und entscheidet sich — für das erstere, dem unerquicklichen Zwiespalte gegenüber, in welchem sich die Oper zwischen einer breitangelegten Tonform und schnell vorwärtsdrängender Handlung zu aller Zeit befinde. Aehnlich nennt Hanslick und mit ihm Vischer-Köstlin die Oper eine Ehe zur linken Hand; Musik und Poesie seien unfrei; die Oper beruhe wie ein konstitutioneller Staat auf einem steten Kampfe zweier berechtigter Gewalten. Aehnlich nennt Schelling die Oper eine Karikatur der antiken Bühne.

Die neudeutsche Schule musste, gerade bei ihrer Hinneigung zu der Dichtkunst, sich gedrängt fühlen, die beiden Elemente der Oper, Wort und Ton, zu versöhnen. Sie war in diesem Streben nicht ohne einen grossen Vorgänger gewesen, ich meine den Tonmeister, an dessen „Armida“ der nachgeborene „Tannhäuser“ auch

stofflich erinnert. Gluck war selbst ein Rinaldo gewesen und hatte in den Armen der italienischen Oper gelegen, bis er sich aus den Zaubergärten dieser Armida losriss und für ein echtes musikalisches Drama zu wirken begann.

Gluck sprach sich über seine Reform mit vollem Bewusstsein in Worten, die Ihnen allen wohlbekannt sind, überdeutlich aus. „Ich glaubte, die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören.“

Die Gegner warfen ihm alsbald vor, sein Werk sei Reflexion, seine Musik vorwiegend deklamatorisch. Eine gewaltige Persönlichkeit, nahm er den Kampf mit ihnen auf, mit den Halbgelehrten, wie er sie nennt, „mit den Kunstrichtern und Tonangebern, mit jener Klasse von Menschen, die unglücklicherweise sehr zahlreich ist und zu allen Zeiten dem Fortschritte der Kunst tausendmal nachtheiliger war, als die Unwissenden.“

An der Spitze der Gegner stand Piccini. Die Gerechtigkeit gebietet, eine schöne sühnende That dieses Mannes zu berichten. Als Gluck heimging, da rief Piccini zu Paris eine öffentliche Sammlung hervor, zu dem Zwecke, dass in Zukunft Gluck's Todestag mit einem Konzerte Gluck'scher Tondichtungen gefeiert werden könne, „damit der Geist und der Vortrag seiner Werke den Jahrhunderten überliefert würde, die demjenigen folgen, welches diese Meisterstücke entstehen sah, und damit ein Vorbild des Styls und der Entwicklung der dramatischen Musik vor den jungen Künstlern aufgerichtet bleibe, die sich dieser Musikgattung widmen wollen.“

Es ist freilich wahr, wenn Richard Wagner Gluck vorwirft, dass er den alten unnatürlichen Organismus der Oper — das Rezitativ, die Arie und das Ballet — unvermittelt neben einander stehen liess; aber was waren sie im Vergleich zu der Vergangenheit unter seinen Händen geworden, wie hat er namentlich das vor ihm überströmende und doch bedeutungslose Rezitativ umgestaltet! wie glücklich verdrängte er das Secco durch die hohe Sprache seiner obligaten Rezitative! welchen dramatischen Hauch flösste er der

Arie ein! Nur er konnte es wagen, Akte, ja eine ganze Oper mit einer Arie zu schliessen.

Begründeter wäre ein anderer Tadel, wenn man von Einem Manne Alles fordern dürfte. Gluck wusste den Dialog, aber nicht seine Figuren dramatisch zu beseelen; sie sind Gestalten eines Reliefs, nicht eines belebten Gemäldes, Organe seiner Musik, seines hohen an Aeschylos gemahnenden Geistes, aber keine scharfgezeichneten, Shakespeare'schen Charaktere. Die Schuld liegt, ich weiss es, mit am Dichter, fällt aber auf Gluck zurück; er hat diese Texte gewählt. Wo ist auch eine Charakteristik möglich, wenn die Helden der Zeit der Kreuzzüge, wie in der Armida, plötzlich im Geiste der Zopfzeit von Amor und Bellona sprechen, wenn der Hass und die Liebe als Allegorien ausser den Helden stehend erscheinen, anstatt in der Brust des Menschen zu walten?

Ist Rinald etwa ein Charakter? Ohne eigenen Willen wird er hin- und hergezogen, von Zaubersprüchen der Hölle oder vom geweihten Schilde des Heerführers beherrscht. Armida selbst fordert die Schauspielerin heraus, aus den ungleichen äusserlich nebeneinander liegenden Elementen der Liebe und des Hasses ein einheitliches Ganzes, aus der gedachten Figur einen lebenden Menschen zu gestalten.

Hier war ein Fortschritt über Gluck hinaus möglich, ja geboten. Wenn auch Mozart in dem Sinne, dass er ausdrücklich sagt, die Poesie müsse in der Oper die gehorsame Tochter der Musik sein, hinter Gluck zurückgegangen ist, in Einem vor Allen ist er bis heute das unerreichte Muster, das Vorbild, zu dem die neu-deutsche Schule ja lernend hinaufsehe: er war ein Shakespeare in Tönen, ein Meister in der dramatischen Charakteristik.

Man vergleiche Schiller's Charaktere mit jenen Goethe's; wie allgemein gehalten, wie unter sich verwandt, wie rhetorisch sind jene, wie individuell, selbstständig, Fleisch und Blut sind diese!

Gerade so allgemein stehen Gluck's und auch Richard Wagner's Figuren — wenigstens bisher, gerne wollen wir in den „Nibelungen,“ widerlegt werden — neben den Gestalten, nein neben den Menschen, die Mozart schuf. Ist etwa ein grosser Unterschied in der Liebe Sentas, der heiligen Elisabeth und der Fürstin von Brabant? Wie reich an Farben ist dagegen Mozart im „Don

Juan“ allein! wie verschieden malt sich die Liebe der keuschen Donna Anna, der glühenden Elvira, der leichtfüssigen Zerline! Können wir die nebelhaften, aus räthselhafter Ferne kommenden Gestalten des fliegenden Holländers, des Tannhäusers, des Lohengrin fassen an Hand und Kopf und Bein, wie diesen Don Juan, diesen Figaro, diesen Osmin, diesen Leporello? wen überraschte es, diesen Herren auf der Strasse zu begegnen? Sie leben!

Damit soll nicht etwa einem Gluck oder Wagner die grosse dramatische Begabung bestritten werden; man kann dramatisch wirksame Situationen bauen, einen dramatischen Dialog schreiben und doch in der Charakteristik ärmer an Farben sein. Schiller steht hierin hinter Goethe zurück und doch ist er der grössere Dramatiker.

Die Zeit gestattet mir nicht, die Geschichte der Oper — an Beethoven und Weber, Rossini und Meyerbeer vorüber — bis in die Tage des Verfalls zu begleiten, in denen wir sie beim epochemachenden Auftreten Richard Wagner's treffen. Auch er lag in Armidas Armen bis ihm der Demantschild deutscher Kunst entgegenblitzte. „Hörst du die Trompeten schallen?“

Ich will den Reformversuch Wagner's, *) dieses kühnen Wagers, in einigen kurzen Sätzen zeichnen.

Mit glücklicher Hand machte Wagner die Welt der Sage und Mythe zum Stoffe der Oper oder des gesungenen Dramas, nach dem Vorgange Gluck's in seinem „Orpheus“ und der „Armida,“ Mozart's in „Don Juan“ und der „Zauberflöte,“ Weber's im „Freischütz“ und „Oberon,“ selbst Meyerbeer's in „Robert dem Teufel.“ Nur mit dem Unterschiede, was bei diesen Meistern zufällig oder in künstlerischer Ahnung geschah, spricht Wagner als Grundsatz aus. Warum müssen wir ihm beistimmen?

Die Gestalten der Oper singen. Wir wollen nicht etwa die wohlfeile Bemerkung machen, dass wir im Leben nicht singen, aber wol fragen, wann singen wir, und wie müssen Menschen beschaffen sein, die immer singen? Wir singen, wenn uns Gefühle erregen, wol auch Ideen, doch erst, wenn sie sich in uns in Gefühle umgesetzt haben.

*) Eine ausführliche Charakteristik Wagner's findet der Leser im 2. Bande meiner »Vorschule der Aesthetik«.

Um stets zu singen, müssten wir daher auch stets in der Gefühlswelt leben: dies gestattete den Menschen nur die Zeit der Mythe und Sage. Man kann so weit gehen und sagen: war diese Zeit je auf Erden, oder wäre sie je gewesen, dann hätten die Menschen nicht gesprochen, sie hätten gesungen.

Es ist daher ein unglücklicher Versuch, Sagenstoffe, deren Schwerpunkt nicht etwa wie bei Faust oder Ahasver ein geistiger, filosofischer ist, im Schauspiel zu behandeln. Die Nibelungen entziehen sich dem gesprochenen Worte. Wer spricht, ist gezwungen, zu motiviren, Gründe seines Handelns anzugeben. Die Thaten der Sagenzeit, in der reine Gefühlsmenschen ohne Reflexion, auf Antriebe hin handeln, motiviren wollen, widerstrebt uns wie der ähnliche Versuch des Euripides, den Figuren der griechischen Sage Motive unterzulegen. Wer wird grause gewaltthätige Vorgänge in der Breite des gesprochenen Wortes motivirt hören wollen, z. B. die Bezwingung Brunhildens durch Siegfried?

Aus verwandten Gründen stimmen wir Wagner in bedingter Weise bei, wenn er die Geschichte aus dem musikalischen Drama ausgeschlossen sehen will.

Die Geschichte will bewusstes Handeln, Handeln aus Motiven, nicht bloß aus Gefühlen. Ein Luther als Held einer Oper steigt nicht deshalb von seiner Höhe oder wird unwahrscheinlich, weil er singt, sondern, weil er — immer singend — als ein ausschliesslich in Gefühlen lebender und lediglich aus Gefühlsantrieben handelnder Mensch erschiene.

Historische Ereignisse, in denen das Unbewusste, Instinktartige die Menschen und Massen trieb, können dagegen in der Oper noch immer versucht werden. Ich denke an die Völkerwanderung, an gewisse Volkserhebungen, die mehr Naturereignissen als bewussten Thaten gleichen. Wer wird dagegen Ideenkämpfe singen?

Wagner's neuester Held ist Siegfried.

Wer es weiss, welche geheimnissvolle Bedeutung sich an diese Gestalt knüpft, würdigt erst recht diesen glücklichen Griff.

Siegfried ist nicht bloß ein deutscher Stoff, er ist ein Urstoff der Menschheit. Als die Völker in Asiens Hochgebirgen auseinander gingen, nahmen sie als ein gemeinsames Erbe die Sage vom Sonnenhelden mit sich, sie in ihrer Weise umgestaltend. Der Achill des

Griechen, der Karna des Indiers, der Siegfried des Germanen, sie sind dieselbe Gestalt, die Personifikation des jugendlichen, in Schönheit stralenden, von den Mächten der Nacht getödteten Lichtsohnes, der Sonne. Und das will man sprechen? Solche Urblätter der Menschheit können nur gesungen werden. Dem Gesange glaubt man das Wunder; im gesprochenen Worte kauert der Zweifel. —

Wagner, der bis zu dem Satze vorging: „Der Irrthum in der Oper bestand darin, dass ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) zum Mittel gemacht worden war,“ der in der Musik das liebende Weib, im Dichter den zeugenden Mann erblickt, hob die untergeordnete Stellung des Wortdichters auf. Er selbst ist in dem glücklichen Falle, des Wortes und Tones mächtig zu sein, erklärt aber ausdrücklich, dass Dichter und Musiker auch ferner als zwei Personen gedacht werden können, der erste am besten als der ältere reflektirende, der Musiker als der jüngere, die dichterische Absicht mit Begeisterung empfangende Genosse des künstlerischen Bundes.

Ganz an die Dichtung, an den Gang der dramatischen Handlung hingegeben, hat Wagner mit den alten, von Gluck nur reformirten Operformen, mit der früheren Behandlung der Melodie, namentlich mit der Arie gebrochen. Das Theater hat durch ihn aufgehört, ein Konzertsaal zu sein, ist durch ihn zum Theater geworden. Selbst die Gegner müssen dem Zuge nachgeben und können nicht mehr hinter Tannhäuser zurück. Wir haben durch Wagner endlich zum ersten Male wieder jenen Eindruck erfahren, der es uns glauben macht, dass das Drama einst Gottesdienst war und wieder werden wird.

Die von ihren Schulfesseln befreite, zum dramatischen Monolog erhobene Arie wird gleichwol eine Kunstform der Zukunft bleiben. Monologe wie Gluck hat Wagner noch nicht geschrieben. Ich meine wirkliche Monologe, innere Kämpfe wie z. B. die grosse Scene Agamemnons. Die Erzählung Tannhäusers kann nicht eingewendet werden, sie ist kein Monolog, sondern eine Erzählung, als solche die meisterhafteste, die je in der Oper erschien.

Hier, im Monolog, wie namentlich in der Charakteristik ist den Nachfolgern eine neue grosse Bahn geöffnet. Das Höchste liegt auch hier noch in der Zukunft.

Je ablehnender die Aesthetik sich bisher im Ganzen gegen Wagner's Bestrebungen verhielt, um so mehr hielt ich es stets für meine Pflicht, der Zukunft und der Wahrheit die Steuer zu entrichten und schon sehr frühe (in meiner Wagner-Schrift) meine volle Uebereinstimmung mit Wagner's Ansichten auf dem Boden der Oper auszusprechen, ohne jedoch bis dahin zu folgen, wo ein geträumtes Kunstwerk der Zukunft alle Einzelkünste in sich aufnehmen, in ihrer Sonderexistenz vernichten sollte.

Reformatoren müssen einseitig vorgehen, in dem Zuweitgehen, in dem Irrthum liegt oft gerade ihre Kraft. Um auf dem Gebiete der Oper zu siegen, proklamirt Wagner mit innerer Nothwendigkeit die Alleinberechtigung dieser seiner Oper.

Wir begrüßen diese Einseitigkeit. Sie thut in flachen Tagen wohl. Zu allen Zeiten war nur Einseitigkeit thatfähig.

Dass die Wirkung eine erhöhte ist, wenn die Künste zusammentreten, abwechselnd eine der anderen beispringt und sich unterordnet, wer will es leugnen? Wer leugnen, dass auch das gesprochene Schauspiel die Musik mit Erfolg zu Hülfe rufen kann, ja mehr als bisher zu Hülfe rufen soll, sowol das Melodram wie den Chor?

Aber sollte die Malerei wirklich ihre Lebensaufgabe darauf beschränken, zum Mittel zu werden, zu einer „Dekoration?“ Sollen die Künste, weil sie gemeinsam eine seltene Macht ausüben, aufhören, einzeln das in seiner Art Höchste zu schaffen, das sie eben wieder nur in ihrer Trennung hervorbringen können? Und vor Allem das gesprochene Drama?

Wagner verwirft es, weil er einseitig die Geschichte verwirft zu Gunsten der Mythe d. h. den Tag zu Gunsten des aus der Nacht steigenden Morgens. Der Mensch ist nach ihm Verstand, Gefühl und Leib; das Schauspiel wende sich aber einseitig an den Verstand; dem ganzen Menschen entspreche nur eine umfassende Gesamtkunst. Als ob die Oper sich nicht auch einseitig an einen Theil des Menschen, das Gefühl wendete!

Der vollendete Mensch spricht nicht ausschliesslich, er ist des Wortes und des Tones mächtig; denn er denkt und fühlt; er handelt nach Motiven, ohne sich berechtigten Impulsen zu verschliessen.

Der Operndichter Wagner preist das Weibliche, die Liebe, die Hingebung; es wird die Aufgabe von uns Schauspieldichtern bleiben, — bleiben — das Männliche zu verherrlichen, die That, die Freiheit.

Ich schliesse.

Die Musik ist die Sprache der Welt; alle Völker verstehen sie. Der Ton verbindet, was das Wort getrennt.

Das Weltbürgerthum dieser Kunst schliesst die Pflege des Heimischen nicht aus; nur in dem nationalen Boden wurzelt jedes echte, urwüchsige Streben; das Heimatlose ist auch leicht das Flache, Charakterlose.

Wir dürfen das Deutschthum um so freudiger pflegen, als wir in ihm bereits — klinge es immerhin unbescheiden — ein Stück Weltbürgerthum, den Anfang der Menschheit besitzen.

Menschheit, du volles, stolzes Wort! Du Glockenklang aus geträumten kommenden Zeiten! Wer sich dauernd auf deiner Höhe erhalten könnte! Wen nicht die Vorurtheile, die Bedenken, die Ketten des Tages wieder in die Tiefe zögen!

Doch, auf welchem Gebiete wir auch ringen mögen: Dir geloben wir uns zu treuem heiligen Dienste, dir, an deren Geschick wir Alle uns gebunden fühlen.

Deine Zukunft, Menschheit, ist ja unsere, — deine Zukunft — die Zukunft der Kunst!

VIII.

Albrecht Haller und seine Zeit.

(Zum ersten Male im Zyklus der bernischen Hochschullehrer am 18. März 1856
im Saale des Rathhauses zu Bern vorgetragen.)

Wer von uns hätte nie das beängstigende Gefühl empfunden, in kleinen Verhältnissen und unter klein denkenden Menschen selbst klein an Gesinnung und Denkart zu werden? Wir fühlen dann einen wahren Seelenhunger nach einer grossen That, die uns aufweckt; wir rufen dann mit dem sterbenden unvergesslichen Herder: O Freunde, gebt mir einen grossen Gedanken, damit ich mich mit ihm erheben kann; wir breiten dann im Geiste die Arme nach einem Menschen aus, nach einem Manne, an dessen Vorbilde wir uns aus der Alltäglichkeit aufzurichten vermögen. Wohl dem, der dann die Blätter der Geschichte aufrollt! Er ist nicht mehr allein; mächtige Ereignisse rauschen an ihm vorüber, und herrliche verklärte Menschen treten ihm nahe, wenn er sie nur verstehen will.

Ein geistreicher Franzose nennt das achtzehnte Jahrhundert das moderne Heroenzeitalter. Mit Recht. Aus der Masse tritt eine ganze Reihe hervorragender, scharf ausgeprägter, in sich abgeschlossener Männer, Männer, die man mit dem Ehrennamen eines Charakters bezeichnen muss, hervor. Sehen wir nur auf die deutschen Dichter: Haller, Klopstock, Wieland, Herder, Goethe, Schiller — jeder eine selbstständige Erscheinung. Ich will es kurz andeuten, wie es kam, dass das achtzehnte gerade das Jahrhundert der Individualitäten war. Noch im siebzehnten, wie in der ersten Hälfte des achtzehnten war in allen Lebensbeziehungen das Uebergewicht auf der Seite der Gesammtheit; der Einzelne stand im Staate, in der Kirche, in der Wissenschaft wie in der Familie ganz untergeordnet, fast rechtlos da; die Fürsten, Bischöfe oder Konsistorien, die Fakultäten, die Familienväter herrschten nahezu unbedingt. Man hört

oft einen preisenden Hymnus auf jenes Familienleben anstimmen und beklagt, dass es entschwunden sei. Das Lob ist sehr einseitig. Jener oft wahrhaft beglückende patriarchalische Zustand ging Hand in Hand mit einer Unfreiheit des einzelnen Familiengliedes, die nirgends schroffer hervortrat als gerade in den entscheidendsten Augenblicken des Lebens. Der Vater bestimmte den Beruf des Sohnes; der Vater verfügte über die Hand der Tochter. Das lange unterdrückte Individuum erwachte zuletzt. Wenn es nun in der That die Aufgabe des achtzehnten Jahrhunderts war, das Individuum freizumachen, so kann uns das Erscheinen grosser Individualiten als Vorkämpfer und Träger der Zeitrichtung nicht länger überraschen.

Die Freimachung des Einzelnen ist ein wesentlich republikanischer Gedanke; der Freistaat lässt die ungehemmte Entfaltung von Individualitäten am ehesten zu. Die republikanische Schweiz war es auch, welche den ersten grossen Charakter gebär, der an der Schwelle des achtzehnten Jahrhunderts erscheint — Albrecht Haller. Indem er der erste ist, ragt er in die Zukunft hinein; insoferne er aber in der Zeit unbedingter Gebundenheit geboren wurde, haftet ein grosses Stück Vergangenheit an seinen Sohlen. So steht er in der Mitte zweier Zeiten — in poetischer, naturwissenschaftlicher, politischer wie religiöser Beziehung. Erst wenn wir diese seine Mittelstellung festhalten, werden wir ihn richtig würdigen.

Lessing sagte schon von ihm: „Sein Leben beschreiben heisst nicht einen bloßen Dichter, oder einen bloßen Zergliederer oder einen bloßen Kräuterkundigen, sondern einen Mann zum Muster aufstellen.“ Eine gleich grosse Verehrung für ihn erfüllte unsere beiden Dichterrfürsten. Für Schiller*) war er schon frühe ein Vorbild, wie man

*) Schiller schrieb Haller folgende Denkschrift:

Hallerus
corpori leges
animo officia
assignavit.

Seine Verehrung ist um so höher anzuschlagen, als sie, wie wir wissen, keine blinde war und ihn nicht abhielt, in seiner Dissertation: „Philosophie der Fysiologie“ eine Ansicht Haller's anzugreifen. Die Professoren waren über diese Kühnheit fast entsetzt, und sie trug immerhin mit bei, dass der freimüthige Jünger der Wissenschaft ein Jahr länger auf der Akademie verbleiben musste. Und in diesem Jahre entstanden die „Räuber“.

den Gelehrten mit dem Dichter verbinden könne, und Goethe rühmt freudig den grossen Einfluss Haller's auf seine Zeit. Durch diese, für uns freilich auf den ersten Anblick nicht mehr berechenbare Wirkung auf seine Mitwelt hat er sich allein schon das Andenken der Nachwelt gesichert. Er bekennt an einer Stelle, an diese gedacht zu haben. „Eine Empfindung ist bei den Menschen nicht selten, die zwar unbegründet, aber dennoch die Triebfeder mancher löblichen That gewesen ist. Wir schmeicheln uns mit dem Beifalle derjenigen, die wir nicht zu kennen versichert sind, und freuen uns auf das Urtheil einer Nachwelt, die nicht eher auf die Erde treten kann, als bis wir sie verlassen haben. Man hat manchmal einige Mühe, diesem dichterischen Gefühle sich zu entziehen, und eben, da ich dieses schreibe, streut es auf mein Gemüthe ein stilles Vergnügen.“

In den Helden und Dichtern eines Volkes sammeln sich dessen Eigenschaften — Vorzüge wie Schwächen — wie in einem Brennpunkte. Nicht ungewöhnliche Tiefe und Innigkeit des Gefühls, nicht ein übervolles ideales Streben, nicht eine gewaltig schöpferische Fantasie — ein klarer verstandesheller Blick, gesunde Kraft, strengsittliche Gesinnung, republikanische Würde, ein bis zur Härte sich steigernder Ernst war das Wiegenangebinde, das Haller von seinem Volke empfing. Auch im strengen Festhalten am Gegebenen, im bedächtigen Fortschreiten vom Errungenen zum Neuzuerringenden, im sicheren Gange nach einem bestimmten Ziele, war er ein echter Berner, so sehr er sich auch über seine Zeitgenossen erhob.

Das Stück Vergangenheit, das an ihm haftete, erklärt sich aus einem Blicke auf das strengpatriarchalische, in seinen Sitten einfache, in seinen Glaubenssätzen am Buchstaben haftende, der Poesie ziemlich abholde alte Bern.

Gestatten Sie mir, von Zeit zu Zeit Bilder aus dem kulturgeschichtlichen Leben Berns im achtzehnten Jahrhundert einzustreuen, wie ich sie aus gedruckten, mündlichen und handschriftlichen Mittheilungen z. B. Sigmund Wagner's goldenem Zeitalter geschöpft habe.

Noch im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts war das Leben, auch der vornehmsten Familien sehr häuslich. Die Männer besuchten Abends im Sommer die Schützenmatte, wo damals ein grosses dreistöckiges Schützenhaus stand, an der Stelle des jetzigen Schellen-

hauses, an Schiesstagen auch Nachmittags. Die jüngeren Männer vergnügten sich mit Bogen und Armbrust auf der kleinen Schützenmatte. Ein altes Schützengesetz schrieb vor, dass keiner mehr als sechs Mass Wein an einem Nachmittage trinke. Es war aber Rothwein, der um Bern an den Höhen rechts dem Stadtbach, am alten und neuen Marzieli-Rain, am ganzen Altenberg von der Oranienburg bis ins Rabenthal und längs der Strasse von Muri nach Münsingen, am sogenannten Galgenrain, an der Freiburgerstrasse, auswärts der Linde wuchs. Mit Honig gekocht, sanft und süss, wurde er auch von Frauen und Kindern getrunken. Im Winter kamen die Männer auf den Zunfthäusern an langen eichenen Tischen bei Wein und Spiel zusammen. (Am meisten war die Leiststube im neuen Zunft Hause zu Schmiden besucht.)

Die Frauen und Mädchen gingen im Sommer vor das Thor in ihre kleinen Blumen- und Baumgärten, wie solche mit einem Gartenhäuschen jede Familie besass. Jedes Kind bekam bei seiner Geburt ein Bäumchen gepflanzt, das es später pflegen musste. Im Winter und bei schlechtem Wetter, die Sonntage und Donnerstage ausgenommen, waren die Frauen zu Hause. Da sass Abends Alles im geräumigen, getäfelten Wohnzimmer, dem der Kachelofen mit seinen breiten Tritten nicht fehlen durfte. Grossmutter und Mutter spannen, die Töchter nähten oder strickten, die Kleinen lernten oder sahen Bilderbücher. Die Magd sass an der Wiege, schaukelnd, Kinderlieder anstimmend, in welche die Gesellschaft leise, dann immer lauter einstimmte, bis etwa der Uebergang zu einem Tanzlied gefunden war, und der ältere Knabe sein Schwesterchen im Kreise zu drehen anfang. Beim Ofen, an einem kleinen festen Tische sass der Grossvater mit Schlafrock und Pelzmütze, vor sich eine alte Stadtchronik; der älteste Knabe las vor, und er erklärte.

Um 7 Uhr brachte die älteste Tochter in einer schön geblühten Schüssel rauchenden Glühwein, setzte ihn auf des Grossvaters Tisch, schöpfte für die Grossmutter in ein kleines Geschirr und legte einen silbernen Apostellöffel über jede der beiden Schüsseln. Die Grossältern küssten dafür ihre Enkelin. Für die junge Welt erschien ein Körbchen mit Früchten und Backwerk.

Kam zuweilen Besuch, so wurde er jubelnd empfangen, der Nachbar zum Grossvater, die Nachbarin zwischen Mutter und

Grossmutter gesetzt. Nach 8 Uhr gingen die kleinen, nach 9 die älteren Kinder zu Bette. Man rückte zum Lehnstuhl des Grossvaters und sprach nun offener und vertraulicher. Endlich kam der Hausherr munter singend heim und erzählte, was in Staat und Stadt Neues vorgefallen war. Um 10 Uhr griff die Nachbarin zum Laternchen, vom Hausherrn begleitet. Grossvater und Grossmutter gingen in das Nebengemach, wo die Schwiegertochter noch hinter dem Ofen die Nachtlampe zurechtmachte und die Grossältern abschiednehmend küsste.

An Sonn- und Feiertagen fanden kehrweise Besuche bei Verwandten statt. Ein treffliches Adendessen fehlte nicht, wol aber höherer geistiger Genuss.

Sonntags nach der Nachmittagspredigt auf dem Kirchhofe war grosse öffentliche Promenade. Neben der Kirche gingen die ernsten und gesetzten Leute, auch die Geistlichen auf und ab; im mittleren Gange bewegte sich die schöne Welt und sah nach neuen Kleidern, Perrücken und Bräuten; im äussersten Gange lustwandelten die Geheimnissvollen, die Politiker, empfindsame Kammerzofen und überhaupt Solche, die sich in der ersten und zweiten Reihe nicht heimisch fühlten. Jede Familie ging zusammen, zuerst Grossvater und Grossmutter — dann die Aeltern — dann die Kleinen — endlich die erwachsene Tochter, von dem Bruder begleitet. Diese Promenade war damals eine Art Brautschau. Der Freier begnügte sich bei der ersten Begegnung mit einem Grusse; bei der zweiten richtete er einige Worte an den Bruder der Erwählten; bei der dritten schloss er sich an das Ende der Familie an, zuerst auf der Seite des Bruders, dann geschickt zu der Schwester sich schwenkend. So ging er mit bis zum Hause, wo sich der Vater plötzlich umkehrte, der junge Mann verlegen den Hut zerdrückte, und das Töchterchen sich hinter dem Bruder versteckte. Fand dieses Schauspiel acht Tage später wieder statt, dann hielt der Vater etwa folgende gut berndeutsche Anrede an den Sohn: „Weist du öppis um d' Sach? hat er öppe Absichte uf dy Schwester? vernimm das von ihm, wenn Du's nit öppe scho weist. Vernimm auch, ob er Vermöge hat oder zu erwarten hat? Wer er ist, und wer sy Vater ist, habe ich scho sit acht Tage vernommen; denn das Grüsse, Aeugle und Flüstre sind dyner Mutter und mir scho vor acht Tagen

nit entgangen; wenn man scho nüt hei der glyche tha. Bis übermorn gibst du mir über alles vollständigen Bericht. Jetzt sitz füre Julie (die sich hinter der Mutter versteckte) und klemm der Mama nit so den Arm, dass sie fast möcht schreye. Du bist es gut's und brav's Kind und üs allen gar lieb. Wer wey nüt als dy's Glück.“ Am kommenden Sonntage durfte nun der Glückliche von Vorne zu der Familie treten, an deren Spitze Grossmutter, Mutter und die Erwählte gingen. Mit dem Vater war zu Hause gesprochen worden. War der Bericht ungünstig ausgefallen, so erschien die Familie nicht.

Der gesellschaftliche Ton konnte nicht sehr ausgebildet und verfeinert sein, da der Verkehr zwischen beiden Geschlechtern sehr gehemmt war. Tänze fanden nur an Hochzeiten, unter Verwandten, bei öffentlichen vom Staate gegebenen Festen statt. Der erfinderische weibliche Geist fand übrigens einen Auskunftsweg in der sogenannten „Sonnete *)“ oder dem Sonnen des Linnenzeuges im Sommer. Die Tochter des Hauses besorgte dies mit ihren Freundinnen; sie trugen hiebei ein eigenes, meist selbst verfertigtes Kostüm. Ein fischbeinernes Korset, mit Rippen und mit perlgrauer Seide überzogen, ein leichtes rosenfarbenes, himmelblaues oder hellgrünes seidenes Röckchen, das die Füsse in den engen schwarzen Pantöffelchen sehen liess, ein schneeweisses feines bauschiges Hemd am Oberarme, ein leichtes Kolleretchen mit Brüsslerspitzen garnirt auf Schulter und Brust, über den Locken ein weiter flacher Strohhut mit losen Bandschleifen, in der Hand ein Klopfrüthchen von Fischbein mit fein ziselirtem goldenen Griffe. Jung und Alt sah aus den Fenstern, die junge Herrenwelt in den Lauben zu, den Liedern und Schelmereien Beifall klatschend. Gerne wählte man einen Tag, der ein Gewitter versprach. Dann stürzten im drohenden Augenblicke die Vettern und deren Freunde herbei und halfen retten und heimtragen. Ein kleiner Schmaus belohnte die Ritter, von denen dieser oder jener eine bereitgehaltene Flöte oder ein Flageolet hervorzog. So schloss die Sonnette mit einem Tänzchen. S. Wagner rühmt aber den Bernerinnen jener Zeit echte Tugenden einer Hausfrau, Fleiss, Einfachheit und Arbeitskenntnisse nach.

*) Die Schweizer bilden eine Thätigkeit anzeigende Hauptwörter auf »etc« z. B. „Tanzete“, „Schiessete“.

Wenn wir bedenken, welche Macht unsere erste Umgebung auf uns noch im spätesten Alter übt, so wird schon dieses altbernische Bild erklären, wie Haller so entschieden an der angestammten Einfachheit festhalten, wie er sich bei allen an ihn herantretenden Zweifeln an die Denkart und die strengorthodoxe Religiosität der Väter anklammern konnte.

Wie der gesellschaftliche schlummerte auch der wissenschaftliche Sinn. Es war nicht nur keine Empfehlung, sondern ein Grund zu Misstrauen, wenn man in den Ruf eines Gelehrten kam. Gelehrt und unpraktisch sein galten als gleichbedeutende Begriffe. Haller selbst sagte: „Dum cives esse studemus, philosophi fieri negligimus.“ (Indem wir uns bemühen Bürger zu sein, vernachlässigen wir es, Philosophen zu werden.) Wie die Schulen bei solcher Anschauung bestellt sein konnten, ist leicht zu errathen. Die Theologie kehrte sich mit allen Waffen sowol gegen die Naturwissenschaft als gegen die mit Macht herantretende neue Philosophie; aber auch die Errichtung eines neuen Lehrstuhls der Polemik oder der Streittheologie konnte dem fortschreitenden Zeitgeiste nicht auf die Dauer Schranken setzen. Mit dem 18. Jahrhundert erwachte auch in Bern ein langsamer Umschwung in Sitte und Denkart, ein wissenschaftlicher Trieb. Wenn die Naturwissenschaft gegenwärtig zu einseitig das Verdienst der Aufklärung in Anspruch nimmt, so freut es mich im Namen der Philosophie, das Zeugniß Bonstettens anrufen zu dürfen: die Ursache dieses Umschwunges war die verpönte, mit Bücherverbot verfolgte cartesianische Philosophie.

Haller wurde 1708 geboren. Sie werden mir gestatten, die äusseren Lebensumrisse nur flüchtig zu berühren, da ich mir hier mehr die Aufgabe einer Charakteristik, einer Entwicklung des inneren Lebens gestellt habe. Schon frühe verrieth er den grossen Genius und suchte wie Leibnitz alles Wissenswerthe zu umfassen, was ihm vom Vater, der die Folgen der Vielwisserei befürchtete, kränkende Vorwürfe zuzog. Schnell heranwachsend — er wurde schon unter seinen Geschwistern der grosse benannt, welchen Beinamen er in Bern behielt, ohne dass man dabei an geistige Grösse dachte, — war er kränklich; seine Brüder, zu ungleich und zu erwachsen, boten ihm keine Gesellschaft. So frühe auf sich angewiesen, in sich und seinen Büchern lebend, ohne Gespielen, als einfältig und kurz-

sichtlich verspottet, von seinen Lehrern, die seine Ehrbegierde zähmen zu müssen glaubten, getadelt, lebte er keine zu fröhliche Kindheit. Aber gerade die Zurücksetzung, die kleine Geister unterdrückt, hebt grosse. Er sollte es frühzeitig lernen, mit Hemmnissen zu kämpfen, versagte Achtung zu erzwingen, sich die Bahn zu brechen. Ich beschränke mich darauf, zwei weniger bekannte Züge des Knaben anzudeuten: in dem einen sehen wir die Tiefe des künftigen Dichters. Er sagte von seinem Lehrer: er ist wol unglücklich, wir hassen ihn Alle. Der andere verräth die frühe Strenge seiner Denkart. Als Bekannte äusserten, sie könnten keinen Missethäter hinrichten sehen, äusserte der Neunjährige: „Es erregt mein Mitleid, eine Henne sterben zu sehen; aber der Tod eines ungerechten Menschen ist verdient und nothwendig.“ Frühzeitig, 13jährig, begann er zu dichten, Tragödien, Komödien, ein episches Gedicht vom Ursprunge des Schweizerbundes. Eben so umfassend waren seine gelehrten Arbeiten und Auszüge. So unvollkommen diese Jugendversuche sein mochten und mussten, so beweisen sie doch, dass gerade Schwieriges und Weitaussehendes ihn fesselte, beweisen frühen Ernst und Beharrlichkeit.

1722, nach dem Tode des Vaters wurde er von seinen Verwandten dem Arzte Neuhaus, einem Cartesianer in Biel, zur Leitung seiner filosofischen Studien übergeben. Mehr Einfluss auf ihn hatte später Camerarius in Tübingen; dieser floss ihm die Neigung ein, stets nach den letzten Gründen zu forschen, und gewann ihn für den Skeptizismus, ein Glück für einen jungen Vielwisseur, weil er durch den Weg des Zweifels zum Selbstdenken geführt wird. Er wurde auch in Biel verkannt, verspottet, schloss sich Monate lang in sein Zimmer ein und fand seinen einzigen Trost im Dichten, welchen Hang die schöne Umgebung Biels nährte. Bei einer Feuersbrunst wagte er sein Leben, um — wie Kamoens beim Schiffbruche — nichts als seine Gedichte zu retten, flüchtete auf einen Hügel und erwartete dort ruhig das Ende. 7 Jahre später verbrannte er sie selbst.

Er hatte weder zum Theologen, nach dem Wunsche seiner Verwandten, noch zum Juristen Neigung. Die Wissenschaft des Letzteren enthielt zu wenig Selbstthätiges und Selbstforschendes für ihn. Neuhaus gewann ihn für die Arzneikunde; inwita Minerva,

wie er sagt, begann er sie d. h. ohne dass ihn Minerva dazu mit Gunst bedacht hätte. Er war kurzsichtig und hatte einen für den Anatomen zu scharfen Geruch; er witterte z. B. schon von Weitem — was ihm unausstehlich war — alte Männer und Frauen — ein Umstand, der sich aus der damaligen Haarfrisur und dem übermässig angewandten Puder erklärt.

1723, erst 15 Jahre alt, bezog er die Hochschule Tübingen. Das dortige wilde Studententreiben stiess ihn ab; er war abermals vereinsamt, bis ihm sein Auftreten bei einer öffentlichen Disputation Achtung erzwang. Doch erwarb er sich einige Freunde, so Gmelin, der später (1729) den 21jährigen Haller zum Präsidenten der Petersburger Akademie vorschlug. Der Unruhe, die er bei seiner ersten medizinischen Disputation empfand, und die ihn in das Freie hinaustrieb, verdanken wir das erste Gedicht seiner Sammlung: „Morgengedanken.“ Der Naturforscher und der Dichter reichen sich in demselben die Hände. Es ist eine begeisterte Anschauung der Natur und Gottes in der Natur.

O Schöpfer, was ich seh, sind deiner Allmacht Werke,
Du bist die Seele der Natur;
Der Sterne Lauf und Licht, der Sonne Glanz und Stärke
Sind deiner Hand Geschöpf und Spur.

Da Duvernoy, sein Lehrer in der Anatomie und Botanik, sich an Boerhave anschloss, suchte er 1725 diesen in Leyden selbst auf. Hier traf er zu seiner Freude Studenten, welche die Wissenschaft wirklich zum Berufe ihres Lebens machten, hier schloss er den für die Wissenschaft so erfolgreichen Freundschaftsbund mit Johannes Gessner, hier fühlte er sich durch den reichsten botanischen Garten zu der scientia anabilis, wie er sie gerne nannte, der Botanik hingezogen, hier wurde er Boerhave's Freund und treuester Schüler. Boerhave suchte die Heilkunde durch Beobachtung, Studium der Geschichte seines Faches und Naturwissenschaft vollständig neu zu begründen und wusste diesen grossartigen Plan in Haller's Seele niederzulegen, die gross genug war, ihn zu fassen. Daher bewundern wir in Haller den fleissigen Historiker, den bewunderswerthen Bücherkenner seines Faches, den rastlosen Anatomen, den scharfblickenden Fysiologen. Darin gingen Boerhave und Haller auseinander, dass jener vom

Standpunkte des praktischen Arztes, dem Krankenbette, dieser vom reinwissenschaftlichen ausging. Boerhave's Schule trägt daher einen praktisch medizinischen, die Haller's einen physiologischen Charakter. Haller war ein dankbarer Schüler. Dankbar wandte er den reichsten Theil seines Lebens dazu an, Boerhave's Vorlesungen der Welt im Drucke zu übergeben und dessen Werke fort und fort zu vervollständigen, während man in der Gegenwart gleich selbst ein Buch schreibt, wenn man ein Tüpfelchen zum Worte des Lehrers hinzuzufügen weiss.

Für Haller's Entwicklung war es nicht unwichtig, dass Boerhave nicht nur ein scharfer Gegner aller materialistischen Auffassung des Seelenlebens, sondern ein kindlichgläubiger Anhänger des Evangeliums war, der sich freudig auf die Worte Christi berief, dessen, der die Menschen besser gekannt habe als Sokrates.

Nach erlangter Doktorwürde in Leyden bereiste er (wie früher schon Norddeutschland) England und Frankreich. England hatte auf Haller als Dichter grossen Einfluss: „Ich fühlte, dass man in wenigen Worten weit mehr sagen konnte, als man in Deutschland bis hieher gesagt hatte: ich sah, dass filosofische Begriffe sich reimen liessen, und strebte nach einer Stärke und Kürze des Ausdrucks, dazu ich noch kein Vorbild gehabt habe.“

Auf dieser Reise schrieb er die „Sehnsucht nach dem Vaterlande;“ im Eingange begrüsst er den Wohnort seiner Kindheit, das Hasligut bei Bern.

Beliebter Wald, beliebter Kranz von Büschen,
Der Hasels Höh' mit grünem Schatten schwärzt.

Er seufzt:

Entfernt vom Land, wo ich begann zu leben,
Von Aeltern blos und fremd für Jedermann,
Dem blinden Rath der Jugend übergeben,
Gefährlich frei, eh' ich mich führen kann. —

Doch er richtet sich mit dem Hinblick auf die Zukunft wieder auf:

Vergangnes Leid muss Wohlsein fühlen lehren,
Wer nie gedarbt, ist ohne Freude reich.

Die holden heimatlichen Gründe mögen indessen fröhlich grünen, bis er sie wiedersehen darf. —

Es ist hier der Ort, einen Blick auf die deutsche Literatur vor Haller zu werfen. Das 17. Jahrhundert, die Zeit der tiefsten Schmach deutscher Dichtung, muss als die Periode der Nachahmung bezeichnet werden. Deutschland hatte im dreissigjährigen Kriege alle Kraft aufgeboten, sich selbst zu besiegen, und erlag unter dem Drucke des Auslandes, das nun mit seiner Literatur und seiner Mode uns beherrschte. Die Dichtung verlor ihr nationales Gepräge, die Sprache den ihr von Luther mitgetheilten kräftigen Charakter. Die Poesie des Volkes musste verwildern, nachdem die der bevorzugten Stände, die des Adels, der Geistlichkeit und der gelehrten Bürgerschaften sich vornehm von dem Volke abgewendet hatte. Opitz hat das Verdienst, diese Formlosigkeit mit Erfolg bekämpft zu haben; dies ist aber auch sein einziges Verdienst; er wusste der Aufgabe, die der neuen Literatur gestellt war, nur von Seite der Form beizukommen, wie denn eine richtige Silbenmessung seine Hauptschöpfung war. In die Tiefe des Inhalts, des Stoffes, der Gesinnung griff er nicht und — als ein echter Gelehrter der Heimat unter den Büchern fremd geworden — lehnte er sich an antike, französische und holländische Muster. Opitz und seine Schüler — die sogenannte erste schlesische Dichterschule — arbeiteten am rohen Steine. Ihre dichterische Begabung war gering, ihr Verdienst nur ein sprachliches. Sie hauen die rauhe Sprache für ihre Nachfolger zu.

Nachdem aber dieses Aeussere gegeben war, verlangte man wieder nach Innerem, nach Gehalt. Dies war Aufgabe einer anderen, freilich eben so extremen Richtung, der zweiten schlesischen Dichterschule, der viel geschmähten. Die Schule wird meist als ein Rückschritt bezeichnet; man wirft ihr Schwulst, Sinnlichkeit, zügellose Fantasie vor. Und doch ist sie ein Fortschritt. Sie schloss sich an die Italiener an und strebte nach Glut, nach Leben. Gegenüber der Nüchternheit und dem langweiligen Lehrton der ersten schlesischen Schule vertrat sie die heiteren Rechte der Sinnlichkeit. (So Gottfried, der Dichter von Tristan und Isolde, neben Wolfram — so Wieland neben Klopstock.)

Sie gerieth aber, die Scylla vermeidend, in den Strudel der Charybdis. Sie haschte nach schreienden Farben, rohen Effekten

und verschmähte selbst Sittenloses nicht. Arbeitete Opitz Grau in Grau, so war jetzt Schreiendroth an der Tagesordnung. Statt der matten Bleistiftzeichnung wollte man Farbe; aber im Eifer that man des Guten zu viel und warf die Farbentöpfe um.

National war auch diese Richtung nicht; sie war nur ein Suchen des Rechten, kein Finden desselben; auch sie war mehr ein Kind der Fantasie als des Herzens, mehr gemacht als gefühlt, mehr fremdländisch als einheimisch. Die Hofdichter Kanitz, Neukirch, Besser traten ihr zwar entgegen und suchten das Ungeheuerliche eines Lohenstein zu verdrängen; aber ihre glatte Form, ihr französisches Wesen erinnerte zu sehr an Versailles, als dass sie hätten volkstümlich werden können.

Ich sagte: Aufgabe des 18. Jahrhunderts sei es gewesen, das Individuum, das Einzelwesen, das Ich freizumachen. Dieselbe Erscheinung kehrt nun innerhalb der deutschen Literatur in dieser Zeit wieder. Diese volle Aussprache des Ich, des innersten Lebens des Dichters, das seinen Höhepunkt in Goethe erreichte, der ja seine Werke ausdrücklich eine poetische Beichte nennt, kündigt sich kometenartig in dem lange nicht genug gewürdigten Günther, einer Karl Moor-Natur, an; aber der Kampf selbst wurde von anderen Mächten getragen — von der Aufklärungs-Filosofie eines Wolf und dem Pietismus eines Spener. Jener befreite den Geist, dieser das Gemüt, indem er an die Stelle des nüchternen prosaischen Dogmas eine Theologie des Herzens setzte. Die Philosophie und der Pietismus wandten sich zuerst wieder an das Volk; jene wagte zuerst die deutsche Sprache auf den Lehrstühlen einzuführen, — dieser gab der Nation die einfachen Worte Luther's zurück. Die Stifter wurden verfolgt — seltsam genug trafen sie in Halle zusammen — aber die Stiftung blieb. Eine neue Zeit war angebrochen; ein Geisterfrühling wehte durch Deutschland.

Hätte sich diese Zeit mit ihrem vorherrschend religiös-moralischen Wesen schon damals in einem Dichter vollkommen aussprechen und erschöpfen können, so wäre Klopstock oder ein Dichter wie Klopstock sofort aufgetreten, wie sie denn auch in ihm ihre Erfüllung fand. Aber ein Blick auf jene Tage zeigt, dass Ideenfülle und Empfindung immerhin in einer Zeit vorhanden sein können, und gleichwol kein Dichter im echtsten Sinne des Wortes möglich ist.

Bis zu Klopstock wird nur zu dichten versucht, das Innere ringt nach einem freien poetischen Ausdrucke; erst mit Klopstock tritt wahrhaft poetische Gestaltungskraft auf.

Die Zeit vor ihm ist daher eine Uebergangszeit. Welche Dichtungsarten werden nun in einer solchen blühen? Da die Dichter die Sache noch nicht darstellen können, so sprechen sie ihre Gedanken über die Sache aus, und sie können auch nicht eher darstellen, als bis sie die Last der Gedanken in irgend einer Form abgelagert haben. Es haftet noch zu viele Prosa an ihnen; der wahre Dichter reflektirt nicht; er lebt ganz in der Anschauung, er schildert und überlässt die Reflexionen dem Leser. Nicht so die beginnende und die sinkende Dichtung. Sie trägt nur die äussere Form der Poesie — Vers und Reim — sie gibt statt des Gefühles Gedanken über das Gefühl. Sie kann uns auch rühren; aber die Rührung ist aus zweiter Hand. Sie wendet sich nämlich zuerst an unser Denken und so nur mittelbar an unser Fühlen; die Gehirnkammer und Herzkammer liegen weit auseinander.

In solchen Zeiten sind Dichtungsarten an der Tagesordnung, in denen der Verstand überwiegt. So — das Lehrgedicht an der Grenzscheide von Wissenschaft und Poesie, der Uebergang des Wahren in das Schöne, der Prosa in die Poesie, die Verwandlung des gelehrten Bücherstaubes in poetische Goldkörner. Es wird Ihnen nunmehr schon klar sein, wie Haller der Dichter seiner Zeit sein konnte, er, der Mann vorwiegender Gelehrsamkeit, — warum er aber auch zu dichten aufhörte, als Klopstock nahte. Das Lehrgedicht konnte um so eher blühen, als die Leibnitz-Wolff'sche Philosophie die Geister immer mehr beschäftigte und im Kleide des Reimes theils poetischen Ausdruck fand, theils die weiteste Verbreitung im Volke suchte. Dazu kommt, dass man damals noch lange nicht glaubte, dass die Poesie Selbstzweck sei, dass sie nichts wolle, als Aussprache des Herzens sein. Man verwechselte sie mit der Redekunst und wollte auch von ihr, dass sie belehre und bestimmte sittliche Wirkungen hervorbringe. Man beachtete nicht, dass die echte Poesie, ohne es zu wollen, sittlich wirke, und machte sie zur Dienerin der Moral. Der praktisch-ethische Standpunkt lag der verständigen Zeit näher und galt ihr mehr als der poetische. Haller selbst sagt: „Der Dichter ist nur insofern lobenswerth, als er nützlich ist.“

Bedenken wir, dass diese Anschauung der Kunst, wenn wir offen sein wollen, noch jetzt in der Schweiz vorherrscht, dass der schweizerischen Literatur etwas Tendenziöses, einen bestimmten Eindruck Bezweckendes, etwas Praktisches innelebt; — der Schweizer wird sich z. B. kaum mit dem Gedanken verständigen, es sei eine Erniedrigung der Poesie, wenn man sie einem patriotischen Zwecke dienstbar macht — so ist es erklärt, warum gerade Schweizer berufen sein konnten, die neue Literatur einzuleiten.

An die Seite des Lehrgedichts tritt mit Nothwendigkeit die Beschreibung. Auch sie ist nicht wahre Dichtung, sondern entsteht aus einer Verwischung der Grenzen der Poesie und Malerei. Die Poesie kann nur ein Nacheinander schildern, etwas, was in der Zeit vorgeht; ihr Darstellungsmittel, die Sprache, die auch nur Wort für Wort hervortreten lässt, weist sie darauf hin. Eine Gegend ist aber etwas Räumliches, ein Nebeneinander, etwas, was auf einmal dargestellt sein soll; dies kann nur die Malerei. Das vorige Jahrhundert verwechselte die Künste. Die Malerei liebte die Allegorie und begab sich so in das Reich des Gedankens, des Redners; die Musik — Haydn — und die Poesie wollten malen. Gleichwol war diese an sich fehlerhafte Richtung für ihre Zeit doch ein Fortschritt, ja eine Nothwendigkeit. Die Poesie trat wenigstens aus der Bücherstube in das Freie, von dem richtigen Gefühle geleitet, dass die Poesie zu der Natur und ihrer Unmittelbarkeit zurückkehren müsse. Dass in dieser beschreibenden Dichtung ebenfalls der Lehrton vorherrschte, geht aus der schweizerischen Aesthetik jener Tage, aus Breitinger's kritischer Dichtkunst hervor: „Der Maler legt sein Werk auf einmal zur Schau vor, muss es aber der Fähigkeit des Zuschauers überlassen, was für einen Eindruck dasselbe macht; hingegen die Gemälde der Poesie immer mit einem lehrreichen Unterrichte vergesellschaftet sind, sie geben Anweisung, wie man die Sachen von Stücke zu Stücke mit Vernunft und Ueberlegung anschauen solle.“

Und welcher Dichter wäre nun wieder begünstigter für die Schilderung einer herrlichen Natur gewesen als ein schweizerischer?

Wir besitzen von Haller noch satyrische und elegische Dichtungen. Die Satyre hängt mit dem Lehrgedichte nahe zusammen; mit der Elegie reicht Haller über die Zeit seines Dichtens in die Zukunft hinein; das Ich beginnt sich auszusprechen, aber wie?

Erscheint es bereits als unmittelbares Gefühl? Nein. Die Elegie ist die wehmüthigsüsse Betrachtung eines verschwundenen Glückes; sie steht in der Mitte zwischen dem Gefühle und dem Gedanken; sie ist die Brücke von der Gedanken- zu der Gefühls poesie.

Ich glaube nunmehr in gedrängtester Kürze nachgewiesen zu haben, welche Dichtungsarten entstehen mussten, und warum gerade Haller ihr Vertreter werden konnte. Er war wie kein zweiter der Dichter seiner Zeit.

Der Umschwung der deutschen Poesie ging in den republikanischen Endpunkten vor sich, in Hamburg und in der Schweiz, wo man isolirter vom Reich, deutscher geblieben war und daher um so eher gegen den französischen Geschmack der Höfe auftreten konnte. Haller musste sich freilich erst von der vorherrschend französischen Bildung des Patriziats freimachen. Man war auch an beiden Orten nicht so wie in Schlesien und Sachsen durch eine hundertjährige Gelegenheitsdichterei, die jedem Magisterchen und jedem heimgeführten Jüngferchen einen gereimten Strauss überreichte, erschöpft. Die Schweiz insonderheit war vom dreissigjährigen Kriege weniger berührt worden, sittlich nicht so tief gesunken, ein brachliegender Boden, die Kraft ihrer Sprache endlich eine heilsame Reaktion gegen die Glätte der sächsischen Hofpoesie.

In Hamburg stand Brockes, der religiöse Kleinmaler der Natur, in Basel Drollinger mit seinen frommen Liedern auf. Von ihnen wurde Haller, mit dem wir nun nach Basel zurückkehren, zunächst angeregt. Er zählte 21 Jahre. Er war in Basel ungemein thätig, setzte seine beispielloos umfassenden Auszüge fort, war gleichzeitig Lehrer und Schüler, beschäftigte sich, durch den Anblick der Alpen begeistert, von Neuem mit der Botanik und machte überdies unter Johann Bernoulli die Mathematik zu einem Hauptstudium; denn, ehe durch ihn die lebenden Kräfte im Körper bekannter wurden, glaubte man — wenigstens die iatromathematische Schule — jede Bewegung und Verrichtung desselben aus mechanischen Gründen erklären zu müssen; die ganze höhere Mathematik schien ein Hauptmittel dazu. Das Vaterland, ein freieres Gemüth, der Verkehr mit Drollinger, Spreng, Stehelin führten ihn der Poesie, in der er das geringste Selbstvertrauen zu sich hatte, von Neuem zu. In Basel pflegte er bei Tische zu dichten, weil er der Poesie keine Zeit auf

Kosten seiner Pflichtarbeiten gönnen wollte; in Bern dichtete er später meist beim Ausruhen auf seinen botanischen Ausflügen und zwar ohne Bleistift, im Gedächtnisse. Er meinte, das Papier vor sich erleichtere das Arbeiten, und die Kunst, gute Verse zu machen, bestehe darin, dass man sie mit Mühe mache. (Schiller dagegen fordert, dass ein Kunstwerk mühelos wie aus dem Nichts entsprungen zu sein scheine. Wer hat Recht?) Die Mühe entstand vielfach aus Haller's Bemühen, im Wetteifer mit Englands Poeten eine gedrängte, markige Sprache zu schaffen, und aus den Hemmnissen, die ihm bei der Bewältigung des Deutschen entgegenstanden. Die bernische Bildung war vorzugsweise französisch, und die hochdeutsche Sprache selbst verderbt. Es ist schwer, heute auch nur annähernd das Verdienst zu berechnen, dass Haller ähnlich (wie um die Poesie), auch um unsere Sprache sich erworben hat. *)

1729 kehrte Haller nach Bern zurück. Es war nicht mehr das von uns geschilderte, in seinen Sitten einfache und reine Bern. Die Generalin Margarethe Stürler, eine Holländerin, war die erste, die einen gesellschaftlichen Kreis zu begründen suchte. Sie sammelte Herren, die in holländischen Diensten, Damen, die auf Vogteien oder Gütern in der Waadt gewesen und mit französischen Sitten bekannt waren. Da erschien der erste Kaffee und Thee, der vorher nur in Apotheken zu bekommen war, da spielte man Tarrok und Sprichwörter. Sie brachte Meubel von Paris an Stelle der schweren eichenen Stühle, der Fenster- und Wandbänke; sie brachte die ersten gevierten Fenster statt der bisherigen kleinen runden und trüben Scheiben. Ihrem Hause gegenüber, dem dritten untenher den Kaufleutengässchen, im alten finstern Stift**) wohnte ihr wüthender Feind, ein Stadtdekan, der von der Kanzel hinwies: dort Sodoma und Gomorrha! Durch sie ward das Leben milder, umgänglicher, an Genüssen reicher. Ein unglücklicher Zufall löste diese erste bernische Abendgesellschaft auf. Ein Herr zeigte eines Abends einen Ring, liess ihn im Kreise herumgehen und forderte ihn erst beim Fortgehen zurück. Da wollte ihn nun Niemand haben; man sah sich misstrauisch an und kam nie wieder zusammen. Nach Jahren fand

*) Man vergleiche mit Haller's ersten Versuchen die Briefe und Aufsätze Bodmer's und Breitinger's auf gleicher Altersstufe!

**) Jetzt Regierungsgebäude.

sich der Ring zu ihrem nicht geringen Schrecken in dem faltenreichen Kleide einer Dame; der geistige Ring aber, der die Gesellschaft umfassen hatte, blieb verloren.

Und es kamen nun schlimme sittenlose Tage, die uns Haller's Sehnsucht nach den Alpen und seine satyrischen Gedichte erst recht erklären. Auf der einen Seite Rohheit, auf der andern Ueberfeinerung, beides Folge der fremden Kriegsdienste, besonders des französischen, aus dem die Heimkehrenden ein freches frivoles Wesen mitbrachten. Prachtliebe, Vergnügungssucht, Sittenlosigkeit, Rohheit gegenüber anständigen Frauen bis zu thätlicher Beleidigung rissen ein; Häuser zweideutigen Rufes entstanden. Damals blühte die Gesellschaft zu der „goldenen Laus“, zu der selbst Männer des kleinen Rathes gehörten, und deren Mitglieder sich täglich betrinken mussten; damals bestand ein Verein, wo der vorsass, der über 200 Pfund wog, und 200 Jeder wiegen musste! damals trieb die sogenannte „Gesellschaft von gutem Tone“ ihren Unfug, Mädchen von 10—15 Jahren kamen mit Jünglingen von 16—17 Jahren zu Näscheereien und Spielen bedenklicher Art zusammen. Die Knaben waren etwa die Lehrer und gaben ihren Gespielinnen bei Auswechslung der Pfänder die Ruthe. Französische Romane verdarben den letzten guten Keim; damals begann endlich die für jeden guten gesellschaftlichen Zustand verderbliche Trennung nach Geschlecht, Alter, Rang und Meinung.

Edlere Vergnügungen — das Theater, die Musik, literarische Zusammenkünfte — brachen sich nur mühsam Bahn und erlebten überdies Anfechtungen von Seiten der Geistlichkeit. Frauen war es vorbehalten, hier veredelnd und sittigend einzugreifen. Ein besserer Zustand ist waadtländischem Einflusse zu verdanken, nicht etwa in dem Sinne, dass bernische Töchter dort vortheilhaft gebildet wurden; es liegt vielmehr ein gedruckter Beweis im damaligen Freitagblättlein vor, dass gerade die aus Welschland heimkehrenden Mädchen die alte bernische Einfachheit und Sitte untergraben halfen. Ich dachte vielmehr an die drei Töchter Warneri von Morser, die mittleren Alters und daher für ältere und jüngere Gesellschaften gleich geeignet waren. Gesang war es, die holde Musika, was zuerst wieder das Leben sittigte. Vom alten heimeligen Bernerleben war noch die Sitte geblieben, an warmen Sommerabenden vor dem Hause zu

sitzen; daran knüpften sie an und begannen — an der Kramgasse, Sonnenseite wohnend — bei immer grösserem Zusammenströmen ihrer Bekannten, deutsche, französische, zuletzt Lieder im Dialekte zu singen. Da sie sich mit Berner Herren vermälten, führten sie die feineren Waadtländer-Sozietäten ein und bereiteten so das Auftreten der geistreichsten Bernerin, der einzigen Julie Bondeli,*) vor.

Haller und das damalige Bern verstanden sich nicht. Wir werden dies begreifen, wenn wir einen Blick auf Haller's von der Reise heimgebrachte Ideen und die in jenem Bern herrschenden Ansichten werfen. Es liessen sich aus damaligen Wochenschriften, dem Freitagsblättlein und dem bernischen Spectateur eine ganze Reihe von Stellen zum Belege anführen, wie sehr man Gelehrsamkeit und Poesie geringschätzte. Da heisst es: Beredsamkeit und Dichtkunst führten vom richtigen Gebrauche der Vernunft ab; unpraktisch im Leben seien die Dichter ebenso Gegenstand des Gespöttes ihrer Mitlebenden als der Bewunderung bei der Nachwelt; Reichtum ist nicht ihre Sache, denn der werde nur durch gesetzte Gaben gemeiner Vernunft, nicht durch flüchtige Einfälle eines lebhaften Geistes erworben; auf Ehre können ein par Reime auch schwer zählen, machte es ja selbst Staatsmännern und Weisen Mühe, sich zu verewigen; grosse Fürsten und Politiker finde man mehr unter mittelmässigen Gemütern, als unter denen, deren Kräfte andre ausstechen; dies verletze und bringe daher Gelehrte und Dichter um die Liebe ihrer Bürger; eine jede Lebensart erhalte den Preis vor den Wissenschaften, wozu nebst der Unwissenheit der Menge die Eigenliebe und die lächerliche Lebensweise der Gelehrten das Meiste beitrage; ihre Zunge beschäftige sich in einem freien Staate nur damit, über die Verachtung der Gelehrsamkeit, Misskennung des Verdienstes, Beförderung der Unwissenden, Unterdrückung der Geringeren zu schmähen, die Fehler der Regierung zu vergrössern und ihren Mitbürgern den Kopf schwer zu machen; die Gelehrsamkeit sei Schuld, wenn die alte Kraft und Tapferkeit abnehme, sie bringe Heuchelei, Verkehrtheit, Macchiavellismus. „Wo ist doch der — ruft der Mann des Freitagsblättleins aus — so nicht lieber seinen

*) Vielleicht ist der Leser so freundlich, meine Novelle „Julie Bondeli“ in meinen »Gefallenen Würfeln« nachzuschlagen.

Bauch mästen und dabei unwissend bleiben wollte, als sich alle Tage berauben (welches ein Gelehrter thun muss), Tag und Nacht arbeiten, seinen Leib schwächen, sein Leben verkürzen und dabei noch Hungers verderben?“ — „Alle Wissenschaft — sagt er ferner — begreiffet man unter dem Namen der Pedanterey und wer einem Pedant sagt, sagt einem in Bern einen Gelehrten.“ Ich erinnere noch an das Wort jenes Landvogts zu Zimmermann: „Nous ne voulons pas de la science, nous voulons de l'obeissance.“

Wächst nun nicht Haller mit jedem dieser Worte vor unseren Augen? Wie riesig erhob er sich über seine Zeit! Er war seinen Landsleuten viel zu poetisch und doch hatte er selbst unter den Poeten ein grosses Stück Prosa an seinem Flügel, das uns nicht länger befremdet, wenn man liest, wie das Freitagsblättlein alle Poesie bekämpfte und selbst ihre letzten Reste im Leben zu verdrängen suchte. So liess es nicht nach, bis die alte freundliche Sitte, den Kindern am Christtage das Weihnachtkindlein erscheinen zu lassen, eine gute altbernische Sitte, aufhörte — warum? Es gebe kein solches Kindlein, das sei eine Erdichtung, man belüge, lehre die Kinder auf diese Weise lügen.

In dieses Bern kam nun Haller mit dem Bewusstsein des Gelehrten, mit der Lebhaftigkeit des Dichters und mit für seine Zeit sehr freisinnigen politischen und religiösen Anschauungen zurück. Wir lernen sie am besten aus seinen damaligen Gedichten, zumal in den ersten, unverstümmelten Ausgaben derselben kennen.

Man höre den republikanischen Freimuth, mit dem er („über die Ehre“) die Herrschsucht der Despoten und Eroberer geisselt, gerühmten menschlichen Tugenden ihren Schimmer von Rauschgold abnimmt und die Heuchelei entlarvt, — mit dem er in dem Gedichte: „Verdorbene Sitten“ über seine Zeit das Verdammungsurtheil spricht, mit blutendem Herzen! Er, der stolz darauf hingewiesen hatte: —

Wie dort die feige Welt ins Joch den Nacken stecket,
Wie eitler Fürsten Pracht das Mark der Länder frisst;
Wie Tell mit kühnem Muth das harte Joch zertreten,
Das Joch, das heute noch Europens Hälfte trägt;
Wie um uns Alles darbt und hungert in den Ketten,
Und Welschlands Paradies gebeugte Bettler hegt;
Wie Eintracht, Treu und Muth mit unzertrennten Kräften
An eine kleine Macht des Glückes Flügel heften —

er muss nun schmerzlich fragen:

Sag an Helvetien, du Helvenvaterland,
Wie ist dein altes Volk dem jetzigen verwandt?

er muss ausrufen:

O Zeit, böse Zeit, wo Laster rühmlich worden!
Was fehlt uns, Rom zu sein, als ungestraft zu morden?
Nein, also war es nicht, eh Frankreich uns gekannt,
Von unsern Lastern war noch manches ungenannt;
Die Ueppigkeit war noch durch Armut weggeschreckt,
Und Einfalt hielt für uns manch feines Gift verdeckt,
Glückselig waren wir, eh als durch öftern Sieg
Bern über Habsburgs Schutt die Nachbarn überstieg;
Der Mauern engen Raum bewohnten grosse Seelen,
Sie waren ohne Land, doch fähig zum Befehlen.
Es war ein Vaterland, ein Gott, ein freies Herz;
Bestechen war kein Kauf, Verrätherei kein Scherz.
Jetzt sinken wir dahin, von langer Ruh erweicht,
Wie Rom und jeder Staat, wenn er sein Ziel erreicht;
Das Herz der Bürgerschaft, das einen Staat beseelt,
Das Mark des Vaterlands ist mürb und ausgehöhlt;
Und einmal wird die Welt in der Geschichte lesen,
Wie nach dem Sittenfall der Fall des Staats gewesen.

Sein Gedicht: „Ueber Vernunft, Unglaube und Aberglaube“, das religiöse Glaubensbekenntniss seiner Jugend, ist gegenwärtig nur zu zeitgemäss. Er sprach sich — ein Mann der Vernunft — scharf gegen rechts und links aus und stiess daher hier und dort an.

„Unselig Mittelding von Engel und von Vieh,
Du prahlst mit der Vernunft und du gebrauchst sie nie“ —

ruft er dem Menschen zu; er möge selbst prüfen, woher er sei, wohin er solle.

Zwei Glauben hat die Welt hierin sich längst erwählet,
Da jeder viel verspricht und jeder weit verfehlet.

Rechts steht der Aberglaube.

Dem einen dienet jetzt das menschliche Geschlecht,
Der Erdkreis ist sein Reich, und wer drauf wohnt, sein Knecht.

Vor seinen Infuln muss der Fürstenstab sich legen,
 Für ihn treibt man den Pflug, für ihn zieht man den Degen.
 Betrug hat ihn erzeugt und Einfalt gross gemacht,
 Er ist das Joch der Welt und schlauer Fürsten Pacht.
 Wer diesen Glauben wählt, hat die Vernunft geschworen,
 Dem Denken abgesagt, sein Eigenthum verloren;
 Er glaubet, was sein Fürst, und glaubt, weil der es glaubt,
 Er kniet, wann jener kniet, und raubt, wann jener raubt;
 Er weiss, so viel er hört, und seine Priester leiden,
 Zahlt heilig Gaukelspiel mit seinem Gut mit Freuden;
 Tauscht, was er jetzt besitzt, für Schätze jener Welt
 Und schätzt sich seliger, je minder er behält.
 So viel der Priester will und die geweihten Blätter,
 So vielmal theilt er Gott, so viel verehrt er Götter
 Und fähret, wann er stirbt, wohin sein Priester sagt,
 Ist selig auf sein Wort und, wann er will, geplagt.

Links der Unglaube.

In stiller Heimlichkeit, umzielt mit engen Schranken,
 Herrscht eine zweite Lehr und wohnt in den Gedanken.
 Ihr folget, wer allein auf eigne Weisheit baut,
 Die Klügern insgeheim, die Thoren überlaut. —

Gott ist ihnen nur um des Staates willen erdacht, die Welt von
 Ungefähr,

Hier wird die Seele selbst gemessen und gewogen, —

Die Tugend ist ein Wahngelbde, ein Vorurtheil —

Bei ihnen zeugt die Furcht der Tugend edle Triebe,
 Der Menschheit Feder ist für sie die Eigenliebe.

Zwischen Aberglauben und Unglauben trete die Vernunft; ihr will
 sich der Dichter weihen. —

Der Aufenthalt Haller's in Bern ist eine Wiederholung der
 alten Geschichte: Der Profet gilt nichts in seinem Vaterlande.
 In der That mussten auch Euler, Zimmermann, Sulzer wegen des
 gedrückten Bildungszustandes ihrer Heimat sich nach Deutschland
 wenden, und wurden aufgeklärte Denker wie Scheuchzer, König,
 Wägelin und andere verfolgt. Dazu kam die Abhängigkeit vom

fremden Urtheile; man achtete das Nahe nicht. Der Spectateur sagt: „Kein Buch wird hier gelobet, weil es gut und wohl geschrieben ist. Ein frembder Journalist muss uns unterweisen, was von diesem oder jenem Werke zu halten. Kein Gelehrter in der Schweiz hat bey den helvetischen Gespannschaften den Ruhm der Gelehrsamkeit erworben, der nicht zuerst bey äusseren bekannt gewesen; so bald aber sein Werk von einer frembden Press nach Hause gekommen, so hat man ihnen das billiche Lob beyzulegen angefangen.“ Einiges muss aber auch zur Entschuldigung angeführt werden: Wie leicht hegt ein Rückkehrender zu grosse Hoffnungen! Haller bekennt selbst einen zu hohen Massstab mitgebracht zu haben; jugendlicher Eifer habe ihn bei dem Gedichte „verdorbene Sitten“ erhitzt; von Büchern idealer Schilderung kommend, habe er leicht zu viel gefordert, habe vergessen, „dass eine kleine Republik keiner Szipione bedürfe.“ Wir dürfen auch nicht übersehen, dass Haller ein zu allseitiges Wissen beanspruchte, als Arzt auftrat, um die Bibliothekarstelle wie um die eines Professors der lateinischen Sprache anhielt, als dass er nicht Misstrauen erregt hätte. Man kannte diesen Riegegeist noch nicht und wies ihn daher ab; dies Verweigern einer, wie Haller mit Recht empfand, wohlverdienten Anerkennung musste ihn empfindlich und stolz machen, wodurch hinwieder der Vorwurf der Eitelkeit neue Nahrung empfing. Was diese Vielseitigkeit betrifft, sagt er in einer lateinischen Rede über den Vorzug der Alten, die ich leider bisher noch nicht auffinden konnte, selbst: „Schön ist Vielwissen, aber eben so schädlich. Die Neueren ergehen sich ausbeutend durch alle Wissenschaften; so wird der Geist überschüttet und hernach entkräftet. Die Alten wandten ihre Kräfte mächtiger auf Eins.“ Der Satz passte nur nicht auf ihn; denn wie kenntnissreich war er nicht, selbst in den ihm ferne liegenden Fächern der Geschichte, Münzenkunde, Filologie und Philosophie! In Göttingen besuchte ihn daher kein einziger Professor, ohne sich nicht eigentlich auf einen bestimmten Gegenstand vorzubereiten. Er besass freilich ein staunenswerthes Gedächtniss. Bei allem Ernste konnte er bis in die letzten Jahre ein lebenswürdiger Gesellschafter sein. Er wusste die Frauen, deren Umgang er liebte, mit erfundenen Feenmärchen und über die Mode vortrefflich zu unterhalten, so, dass er, 1759 in Lausanne mit Voltaire zusammentreffend, die Frauen an sich zog.

Bei einer Bewerbung abgewiesen, schrieb er die schönen Verse:

Vergnüge dich mein Sinn und lass dein Schicksal walten,
Es weiss, worauf du warten sollst.

Im „Usona“ schilderte er sich unter dem Bilde des Gelehrten Oel-Fu und sagte scherzend von dieser Zeit: „Wenn eine Stelle aus den schönen Wissenschaften ledig war, so hiess es, ich sei ein Sternenkenner; waren es Aemter, die zur Staatskunst gehörten, so war ich ein Dichter.“ — Zuletzt doch als Bibliothekar angestellt, machte er sich besonders um die Münzensammlung verdient; auch lehrte er in einem von der Regierung 1734 ihm erbauten anatomischen Theater und wirkte als praktischer Arzt, eine Thätigkeit, der er freilich und bald das stille Forschen des Gelehrten vorzog. Als Arzt tadelte er die, die sich mehr bemühen, den Zufällen der Krankheit zu begegnen als diese selbst zu heben, schlug Sydenham's Heilmethode ein, gab kurze einfache Rezepte und scheute starke Dosen nicht, die Schüler Hoffmann's verspottend, welche die Hände waschen wollen, ohne sich nass zu machen. Er war seinen Kranken zu wenig gesprächig und konnte sich so weit vergessen, am Krankenbette ein Buch weiterzulesen.

Eine edle Frauenseele verstand zuerst den lang Zurückgesetzten. 1731, am 18. Februar, hatte er sich mit Marianne Wiss, einem durch geistige und körperliche Schönheit ausgezeichneten, damals 20jährigen Mädchen vermählt, sie in seinen Gedichten als Doris feierend. Nicht nach Glanz und Reichthum strebend, wählte sie, weil sie keines gewöhnlichen Geistes war, den anspruchlosen Mann der Wissenschaft, und während ihn Bern noch verkannte, glaubte sie mit dem hellsehenden Auge der Liebe an seine Zukunft. Er singt:

Ein Anderer wird mit Ahnen pralen,
Der mit erkauftem Glanze stralen,
Der malt sein Feuer künstlich ab;
Ein Jeder wird was Andres preisen,
Ich aber habe nur zu weisen
Ein Herz, das mir der Himmel gab.

Sie ging so in ihn auf, nahm solchen Antheil an seinem Streben, dass sie, um ihn in seinen Arbeiten zu unterstützen,

Zeichnen und Malen lernte. 1732 erschienen seine Gedichte — zehn an der Zahl — zum ersten Male, die ihm viele Feinde zuzogen; man schalt sie als persönliche Satyren, als irreligiös, als epikureisch, und in Zürich war es nahe, sie wegen naturalistischer Anschauungen zu verbieten. Die Auflagen folgten rasch, der gesteigerten Theilnahme entsprechend. (Sein wunderlichster Lohn als Dichter war der durch Radziwill, den Commandeur der polnischen Konföderation empfangene: die Ernennung zum Generalmajor!) Ich will zwei seiner Gedichte: „Die Alpen“ und „Der Ursprung des Uebels“ hier näher beleuchten. Der Grundgedanke der Alpen, eines Gedichtes, das den Ruhm der Naturschönheit der Schweiz erst recht begründete, lautet: Einfachheit des Lebens in innigster Befreundung mit der Natur ist das reinste und schönste Glück, und spricht sich in der Schlussstrophe (an Virgil und Tasso erinnernd), so aus:

O selig, wer wie ihr mit selbst gezogen Stieren
Den angestorbnen Grund von eignen Aeckern pflügt;
Den reine Wolle deckt, belaubte Kränze zieren,
Und ungewürzte Speis' aus süsser Milch vergnügt;
Der sich bei Zephyrs Hauch und kühlen Wasserfällen
In ungesorgtem Schlaf auf weichem Rasen streckt,
Den nie ein hoher See, das Brausen wilder Wellen,
Noch der Trompeten Schall in bangen Zelten weckt,
Der seinen Zustand liebt und niemals wünscht zu bessern!
Das Glück ist viel zu arm, sein Wohlsein zu vergrössern.

Das Gedicht, das — wenn auch kein Ganzes — reich an schönen Einzelheiten, reich an gelungenen Schilderungen, kräftigen Gedanken, charakteristisch grossen Zügen ist (z. B. vom goldführenden Bergbache:

Der Hirt sieht diesen Schatz; er rollt zu seinen Füßen,
O Beispiel für die Welt, er siehts und lässt es fliessen —)

war ein Tendenzgedicht; Haller wollte sein Vaterland und zumal seine Vaterstadt aufrufen, rechtzeitig zu der Natur zurückzukehren. Aehnlich war Goldsmith's „verlassenes Dörfchen“ eine Mahnung an alle Zeiten, sich nicht allzuweit von der Natur zu entfernen und über dem gepriesenen Fortschritt einer täuschenden und gleissenden

Zivilisation dasjenige Glück nicht zu vergessen, das auch unter den einfachsten Bedingungen, oft nur unter diesen gedeihen kann. Es überrascht Sie vielleicht, und es ist dennoch wahr: die Alpen sind die erste poetische Ankündigung der Revolution — darin liegt ihre kulturgeschichtliche Bedeutung — und wenn sich auch Haller später Rousseau gegenüberstellt, hier ging er ihm voran. Die Revolution beginnt mit dem Satze Rousseau's: Wir müssen zu der Natur zurück, die Zivilisation hat uns verdorben. Dieser Gedanke lebt in den Alpen, tritt in ihnen zuerst auf. Haller's Standesgenossen fühlten instinktiv die innere Bedeutung des Gedichtes und hassten den Dichter, der schon 1734 auch in einer prosaischen Schrift auf eine Erweiterung des Bürgerrechtes drang und gegen die Häufung von Aemtern in Händen weniger Familien eiferte.

„Was wird wol unseres Standes Schicksal sein? Er neiget sich zur Oligarchie; vor Alters war er der Demokratie am nächsten, stufenweise hat er sich davon entfernt. Die besten Menschen werden bei der Obermacht ihrer selbst vergessen, und wir bedürfen was Göttliches, wenn Niemand wehret. Also wird unser Staat eine Oligarchie werden, und dieses Uebel wird freien Bürgern fast unerträglicher sein, als eine auswärtige Unterwerfung. Nicht die kleinen Geschlechter, nicht die gemeinen, nein die Republik selbst flehet um Hülfe und bittet um Mittel, ihrem anfangenden Ruine vorzubeugen. Soll denn der Verstand und die Fähigkeit bei kleinen Geschlechtern unbrauchbar sein? Ja er wird es werden, wenn die Anzahl derselben immer weniger, und die Macht der grössern zu ihrer Ausschliessung immer grösser wird. Vereinigt Euch also, gnädige Herren, tretet zu der Partei des Vaterlandes, und geniesset diese unschätzbare Ehre, Eures Regimentes Grundfeste unbeweglich in Eurer Nachkömmlinge Glück versichert zu halten.“ So sprach der Aristokrat Haller. Die Schrift soll unter Henzi's Anhänger zirkulirt haben.

Der „Ursprung des Uebels“ ist eine Theodicee, eine Rechtfertigung der Weltlenkung Gottes, filosofisch-religiösen Inhalts, Haller's Lieblingsgedicht, vielleicht schon aus dem Grunde, weil es ihm die grösste Mühe machte. In keinem kommt er dem künftigen Dichter Klopstock so nahe, und in keinem wird er seiner dichterischen Ohnmacht so bewusst. Er findet in einem merkwürdigen

Selbstbekenntniss, dass er die Mittel unverantwortlich verschwiegen habe, die Gott zur Wiederherstellung der Seelen angewandt: die Menschwerdung Christi, dessen Leiden, das Werk der Erlösung. Beachten wir, wo er abgebrochen und was er nicht mehr geschildert hat! • Er musste abbrechen; um das darzustellen, was er vermisst, musste er epischer Dichter sein, wahrhaft poetische Gestaltungskraft besitzen. Sie fehlte ihm. Sein Gedicht ist daher nur der Vorläufer Klopstock's und der Messiade; denn in dieser ist das von ihm Vermisste besungen, die Erlösung von dem Uebel.

Das Gedicht selbst beginnt mit einem Gemälde, der Aussicht vom Gurten, einem Berge bei Bern, und ruft Allen, welche diese Stadt besucht, sie gewiss lebhaft in die Erinnerung zurück:

Auf jenen stillen Höhen,
Woraus ein milder Strom von ew'gen Quellen rinnt,
Bewog mich einst ein sanfter Abendwind,
In einem Busche stillzustehen.
Zu meinen Füßen lag ein ausgedehntes Land,
Durch seine Gröss' umkränzet,
Worauf das Aug kein Ende fand,
Als wo Jurassus es mit blauen Schatten kränzet.
Die Hügel decken grüne Wälder,
Wodurch der falbe Schein der Felder
Mit angenehmem Glanze bricht.
Dort schlängelt sich durchs Land in unterbrochenen Stellen
Der reinen Aare wallend Licht;
Hier lieget Nüchtlands Haupt in Fried und Zuversicht
In seinen nie erstiegenen Wällen!

Aehnlich beginnt das tiefe Gedicht „an die Ewigkeit“ mit einer Schilderung des Glasbrunnens im Bremgartenwalde.

Die beschreibende Poesie war die Vermälung des Dichters und Naturforschers in Haller. Erinnern Sie sich, wie er die Pflanzenwelt von ihrer ästhetischen Seite würdigt:

Gerechtestes Gesetz, dass Kraft sich Zier vermäle,
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

Die Schweiz hatte bereits vor Haller bedeutende Naturforscher gestellt, wie denn dem Geiste ihrer Bevölkerung Wissenschaften der

Erfahrung und Beobachtung stets nahe lagen. Ein Konrad Gessner, ein Parazelsus, ein Scheuchzer sind stolze Namen. Aber weit wurden sie von dem Naturforscher Haller überragt. Er sprach zwar bescheiden:

Ins Innere der Natur dringt kein erschaffner Geist —

aber er hat sich durch die That selbst widerlegt. Auch als Naturforscher steht er in der Mitte zweier Zeiten, die Vergangenheit durch einen staunenswerthen Sammlerfleiss abschliessend und zugleich durch neue Entdeckungen in die Zukunft hineinragend. Haller, hierin ein echter Berner, baute nicht wie die spätere Naturphilosophie in ihren Ausläufen nur luftige Hypothesen; aber er verfuhr auch nicht wie manche moderne Naturforscher roh empirisch, die Alles auf Anatomie und Chemie bauen und viel zu sehr vom Unorganischen ausgehen. Sie müssen es, treu ihrer pantheistischen oder materialistischen Anschauungsweise, nach der der Geist nichts als ein Lebensspiel der Kräfte ist. Haller spricht goldene Worte über die rechte Mitte zwischen Empirie und Hypothese. Letztere, übertrieben, könne zwar die Liebe zu der Erfahrung verderben, wie Romane die zu der Geschichte, aber ganz solle man sie auch nicht verwerfen; sie sei noch nicht Wahrheit, aber sie führe zu ihr; auch der Gelehrte bleibe Mensch; wie Vieles hat nicht die Nothwendigkeit, seine Hypothese zu vertheidigen, oder die Lust, die eines Andern zu zerstören, an den Tag gefördert! Die Hypothese werfe Fragen auf, deren Beantwortung der reinen Erfahrungswissenschaft nie eingefallen wäre. Wie die Hypothese in diesem Sinne vertheidigt er den gelehrten Streit im Interesse der Wissenschaft und der Streitenden; streitende Sekten seien wie Stahl und Feuerstein; sie zeugten nicht blos Feuer, sondern Licht. Er führte selbst zahlreiche Polemiken, meist — die mit Linné ausgenommen — mit Würde und Erfolg, stets mit Hartnäckigkeit, die an Goethe's Wort erinnert: Fragen der Wissenschaft seien sehr häufig Fragen der Existenz; eine einzige Entdeckung mache berühmt und begründe bürgerliches Glück; daher diese Eifersucht, dieses Festhalten an seiner Ansicht, die ja Eigenthum ist; wo erwache aber der Mensch nicht mit seinen Leidenschaften, wenn man an sein Eigenthum tastet?

Seine Hauptthätigkeit wandte Haller in dieser und der nächsten Zeit, von Gessner treu unterstützt, der Botanik und zumal der schweizerischen Flora zu, der er ein in jenen Tagen einzig dastehendes Werk widmete. In Bern selbst trug er, so ungewohnt war das Botanisiren, nur Spott davon. Kam er mit reicher Ausbeute heim, so frug man ihn, ob er daheim eine Kuh ernähre?

Haller führte eine grosse Anzahl neuer Pflanzen der Wissenschaft zu und behauptet daher den Ruhm eines der fleissigsten Floristen. Sein Streit mit Linné bezog sich auf die Eintheilung der Pflanzenwelt, er wollte kein künstliches, sondern ein natürliches System, wollte, dass man nicht blos auf einzelne Theile, sondern auf die ganze Gestalt der Pflanze Rücksicht nehme. Jussieu und de Candolle haben in neuerer Zeit Aehnliches versucht und insoweit den Standpunkt Haller's gerechtfertigt. Bedenkt man aber, dass die Durchführung eines natürlichen Systems noch jetzt mit Schwierigkeiten zu kämpfen hat, dass man noch jetzt Linné's System als praktischer und lichtvoller vorzieht, so darf es uns nicht überraschen, wenn Haller Linné gegenüber nicht durchdrang, eine Erfahrung, die etwas Bitteres in ihm zurückliess. Wenn Cuvier Haller's System, das, wie man boshaft erzählt, nur sein Sohn handzuhaben wusste, rühmt, weil es die natürliche Ordnung nicht störe, so dürfen wir uns nur erinnern, dass Cuvier in ähnlicher Weise die Thiere nach dem ganzen Habitus eintheilt. Haller genügte hier seiner Zeit nicht, weil er vielleicht seiner Zeit weit voran war; ähnlich sträubte sich Goethe gegen die Einseitigkeit des Newton, die Farben blos aus dem Prisma zu erklären, und vermochte doch nicht durchzudringen, weil nicht im Besitze der Waffen, seine Ansicht fest begründen und durchführen zu können. Erst eine vollendete Fysiologie der Pflanze wird ein natürliches System möglich machen.

Seine ersten wissenschaftlichen Arbeiten erschienen im Nürnbergischen Commercium litterarium. Dies, was bisher unbekannt war, verschaffte ihm, wie Haller's in Bern aufbewahrte Korrespondenz beweist, die Freundschaft des königlichen Leibarztes Hugo *) in Hannover, und Hugo war es, der auf einen geäusserten Wunsch Haller's

*) Ich habe das Nähere bereits in Rössler's „Gründungsgeschichte Göttingens“ in Briefauszügen mitgetheilt.

nach einer akademischen Thätigkeit ihm den Ruf nach Göttingen verschaffte. Seine Frau, bereits Mutter dreier Kinder, mit denen sie ihn an Bern gefesselt glaubte, sah es mit schmerzlich bewegtem Herzen; aber Haller's beste Freunde, Schultheiss Steiger selbst, Mariannens Oheim, riethen ihm, den Ruf anzunehmen und so die zögernden Mitbürger von seinem Werthe zu überzeugen. Nur Gessner spricht dagegen und betrauert die verlassene Flora Helvetiens. Die Reise wurde zu Schiff angefangen; Haller schildert, Mariannens Geist anrufend, die Abschiedsstunde:

Wer riss Dich aus dem Schos der Deinen!
 Du liessest sie und wähltest mich.
 Dein Vaterland, Dein Recht zum Glücke,
 Das Dein Verdienst und Blut Dir gab,
 Die sinds, wovon ich Dich entrücke,
 Wohin zu eilen? In Dein Grab.
 Dort in den bittern Abschiedsstunden,
 Wie Deine Schwester an Dir hing,
 Wie, mit dem Land gemach entschwunden,
 Sie unserm letzten Blick entging;
 Sprachst Du zu mir mit holder Güte,
 Die mit gelassner Wehmuth stritt:
 Ich geh mit ruhigem Gemüthe;
 Was fehlt mir? Haller kömmt ja mit.

An die Gründung unserer ersten deutschen Hochschulen knüpft sich meist ein Wendepunkt im geistigen Leben der Nation. Göttingen beerbte Halle, wie es später von Jena und dies wieder von Berlin beerbt wurde. Göttingens Stiftung war das erste planmässige Gründen einer stillen Stätte der Wissenschaft; sie geschah in bestimmter Opposition gegen alles System- und Hypothesenbauen, gegen alle Spekulation, im Interesse der positiven Wissenschaften. Als Grundlage wurde das Studium der Geschichte gepflegt. Ohne Geschichtskunde dessen, hiess es, was im Studium jeder Wissenschaft vorangegangen ist, also ohne Literatur ist keine vollkommene Kenntniss eines Faches möglich; diese führe dagegen desto weiter, je mehr man die vorhergehenden Fehler und Unvollkommenheiten einsehe. Die Rechts- und die Naturwissenschaft, die in Göttingen die Königin aller Wissenschaft genannt wurde, waren der Glanz

dieser neuen, streng realistischen Hochschule. Jena war am Ende des Jahrhunderts die Trägerin des zurückkehrenden Idealismus. Göttingen glänzte auch zuerst durch die grosse Pressfreiheit seiner Lehrer und durch Einführung des eigentlichen akademischen Lebensgeistes, ich meine der Lehrfreiheit, wie sie vorher an keiner Hochschule bestanden hatte. Daher sollte jeder Ansicht die Aussprache gestattet, und kein Fach ausschliessliches Besitzthum Eines Lehrers sein.

Haller mit seinem gewissenhaft forschenden, stets die Geschichte befragenden Geiste war der rechte Ausdruck des Geistes der neuen Hochschule, die ihrerseits auch auf ihn wirkte, ihn in seiner Richtung bestärkte. Sein Einzug in die Stadt war unglücklich. Seine Kutsche zerbrach unter dem Thore. Dass seine Frau dabei tödtlich verletzt worden sei, ist unrichtig, richtig dagegen, dass sie bald darauf zum Sterben erkrankte und am 30. Oktober 1736, einen Monat nach seiner Ankunft, verschied.

»Soll ich von Deinem Tode singen,
O Marianne, welch ein Lied!«

so beginnt das schöne Lied seines Schmerzes.

O Bern, o Vaterland, o Worte
Voll reger Wehmuth, banger Lust!
O zärtlich Bild geliebter Orte,
Voll wunder Spuren in der Brust!
O bleibt bei mir, erneut die Stunden,
Da sie die Hand mir zitternd gab!
Wo seid ihr? ach, ihr seid entschwunden!
Ich bin allein. Sie deckt ein Grab.
Hier, wo mir nichts als du geblieben,
Hier ist mein letztes Vaterland!
Hier, wo kein Freund wird um mich weinen,
Wo nichts ist mein als Deine Gruft,
Hier steht mein Grabmal bei dem Deinen,
Wohin mich mein Verhängniss ruft.

Er suchte seinen Trost, wo wir ihn allein finden können, in der Religion und in der Wissenschaft.

Haller hatte stets ein religiöses Innenleben besessen; aber jetzt gewann dieses das Uebergewicht, und der Verkehr mit streng orthodoxen, ja pietistischen Theologen *) verdunkelte seinen Blick, verdüsterte seine Seele, machte ihn wol auch als Naturforscher befangen. Er beginnt nun sein religiöses Tagebuch, eines der merkwürdigsten und zugleich unbekanntesten Bücher. Ich komme zum Schlusse meines Vortrages darauf zurück und hebe nur drei Stellen vorläufig heraus. Er beginnt, wie er es nennt, sein Sündenregister am 2. Dezember 1736.

„Durch den Tod meiner geliebten Frau wurde ich in eine grosse Traurigkeit versetzt, und es wachte insonderheit mein Gewissen auf, als ich bedachte, wie man im Todeskampfe so sehnlich seufzet über die Sünden, die man ohne Bedenken täglich thut. Ich erschrecke über die fürchterlichen Folgen eines unheiligen Lebens und trachte mich zu bessern. Bis hierher hat überhaupt immer etwas in mir nach der Besserung gesehnet, aber ohne rechte Liebe zu Gott, ohne Rührung, ohne Hass der Sünde, ja ohne genügsame Reue und Traurigkeit. Ich hätte es auch gerne weiterbringen mögen, aber ich kann weder recht beten, noch an Christi Verdienst Antheil nehmen; sondern ich bleibe in einer dünnen und ängstlichen Ungewissheit; denn die Welt liebe ich; Hochmuth, und insonderheit Unreinigkeit herrscht in meinen Gedanken. Ich habe Ursache zu zweifeln, ob etwas Gutes an mir sei.“

23. Juni 1737. Was hat meine liebe Marianne gedacht, wie ihre sonst so unschuldige liebevolle Seele den grossen Richter erblickt hat? Wo werde ich hinfliehen, wenn Gott einst Rechenschaft von mir fordern wird.“

3. Oktober. „Gib mir die Kraft, dass ich hinfort I. den Anfang und das Ende des Tages mit einer Untersuchung meines Selbst und mit Uebergabe meines Herzens mache, dann auch wol etwas lese, was die Furcht Gottes bei mir rege machen könne, II. Mit dem Gebete anfangen und schliesse, III. Alle unnöthige Gesellschaft vermeide, IV. Alle meine Stunden entweder mit Studien oder mit dem Worte Gottes oder mit einsamen Betrachtungen ausfülle, dass

*) Namentlich mit einem Pastor Schmidt in Hannover, dessen finsterreligiöse Briefe mir vorliegen.

der Müßiggang kein Weg zur Sünde werde, V. Gegen alle meine groben und feinen Sünden beständig kämpfe, auch mich darum enthalte des Geschwätzes, der Raillerie, unnöthiger Projecte und daraus folgender hypothetischer Sünden u. s. w.“ —

Das Leben in Göttingen war nicht geeignet, Haller's Geist aufzurichten, die Gegend ungesund und unfreundlich, das Studententhum vornehm und gespreizt. Man trug selbst im Kolleg die Hüte. Meist reiche Juristen. Auf sie hatte man es bei der Gründung am meisten abgesehen, als man der verfallenen Stadt aufhelfen wollte; die Theologen seien ja arme Schlucker. Der gesellschaftliche Verkehr war unbedeutend; nur Sonntags besuchte man die bekannten Familien. Man sass längst den Wänden, trank schwarzen Kaffee, plauderte ein Stündchen mit dem Nachbar und ging dann in ein zweites Haus. Haller's häufigster Umgang waren seine Schüler. Zimmerman sagt in einer handschriftlichen Notiz: „Auf einem elenden alten Thurme nahe an dem Albaner Thore suchte Haller die einzig mögliche Hülfe gegen seinen Schwermuth. Dem Manne, dessen Augen an die schönste Natur gewohnt waren, blieb nun nichts über als dieser Thurm der Verwünschung. Alle Tage der Woche und sogar den Sonntag wühlte er in menschlichen Eingeweiden herum, zog allen seinen Scharfsinn auf die Spitze seines anatomischen Messers zusammen, und — das Mittel half.“

Der Reichthum seiner immer noch sehr vielseitigen Arbeiten in dieser Zeit — für die Hochschule, die gelehrte Gesellschaft, die Göttinger Anzeigen, die ihm ihren Ruhm verdanken, das älteste noch jetzt bestehende deutsche Blatt, die dortige reformirte Kirche, die Literatur in Bezug auf selbstständige Werke, den in jenen Tagen sehr ausgedehnten Briefwechsel, der ihn über ganz Europa führte, — ist unermesslich; hat er doch blos für die Göttinger gelehrten Anzeigen über 12000 Aufsätze geliefert, was, da es Kritiken waren, wenigstens ein Durchblättern von eben so vielen Werken voraussetzt.

Haller's Verdienste um die einzelnen Fächer der Medizin genau zu würdigen, verbietet mir die Zeit und der Umstand, dass ich Laie bin; nur dass möchte ich andeuten, dass er auch in der pathologischen Anatomie, dem Stolze der Gegenwart, achtenswerthe versuchende Schritte gethan und in Bezug auf die Lehre von den

Volkskrankheiten zuerst auf den Cretinismus hingewiesen hat. Ich beschränke mich darauf, hier Haller's grösste wissenschaftliche That hervorzuheben, die Entdeckung der Irritabilität, der Reizbarkeit der organischen Theile, so wichtig wie das Gesetz der Schwere für die Sternkunde. Dichter ahnten sie:

Tergora diripiunt costis et viscera undant
Pars in frustra secant verubusque trementia figunt.

Virg. Aen. I.

Erepta vivis exta pectoribus tremunt,
Spirantque venae, corque adhuc pavidum salit.

Seneca Thyest. 755.

Der Engländer Franz Glisson hatte in seiner mystischen Schrift: „de materia energetica“ der Materie überhaupt Leben, Willkür, Empfindung zugeschrieben, wie vorher Campanella „de sensu rerum;“ es war seinem dichterischen Geiste daher leicht, die Bewegungen der Muskeln von einer eigenthümlichen Kraft herzuleiten, die er Irritabilität nannte. Was er träumte, that Haller als Thatsache dar. Harvov hatte den Kreislauf, die Bewegung des Bluts durch das Herz entdeckt. Aber die Entdeckung eines blos mechanischen Prozesses setzt ein nicht mechanisches Agens voraus. Die Frage lautete: Welche Kraft erzeugt denn die Zusammenziehung und Ausdehnung des Herzens? Man hatte bis dahin den Körper als eine Maschine angesehen, zwischen ihm und der Seele war eine grosse Kluft. Haller füllte sie aus, als er zum ersten Male das vom Körper getrennte Herz zucken sah. Seine Lehre war das erste Ergebniss einer neuen Methode in der Fysiologie, der einzig wissenschaftlichen, der experimentirenden. Er zeigte, dass sehr viele Theile des Organismus die Eigenschaft besitzen, sich selbst noch einige Zeit nach dem Tode und sogar getrennt vom Körper zusammenzuziehen. Diese Eigenschaft nannte er Irritabilität; damit war die Unterscheidung des Mechanismus von dem Organismus, der sogenannten todten Natur von der lebendigen und beseelten eingeleitet, das Geisterreich, wie Troxler sagt, in der Körperwelt entdeckt. Die Fysik erhob sich über das bloße Spiel fysischer und chemischer Stoffe und Kräfte. Der Schweizer Haller gab der Welt die erste wissenschaftliche Fysiologie, mit ihr die erste Grundlage einer wahren

Fysiologie. Sein Riesenwerk imponirte. Varnhagen von Ense sagt in einem Briefe: „Als ich vor etwa 60 Jahren Anatomie zu treiben begann, wurde sein Name nur mit einem Schrecken von Ehrfurcht genannt, wie ich jetzt keinen nennen höre.“

Man bewundert Haller um so mehr, wenn man bedenkt, mit wie vielen Hemmnissen er in seiner Zeit zu kämpfen hatte, wie mangelhaft die Einrichtungen und Instrumente waren, wie schwer die Möglichkeit, Leichen zu erhalten. Kästner erzählt eine heitere Anekdote: „In der Nachbarschaft des botanischen Gartens, wo Haller wohnte, lebten viele arme Leute. Haller, der über seine Wissenschaft alle Rücksicht vergessen konnte, erfuhr, dass ein solcher Mann, ohne Hoffnung des Wiederaufkommens krank liege, gieng in der Abenddämmerung im dunklen Hauskleide mit der schwarzen Pelzmütze zu demselben und fragte ihn rasch: „Was soll ich Ihm geben, dass ich Ihn kriege, wenn Er todt ist?“ Der Mann fuhr entsetzt unter die Decke; er glaubte an die Erscheinung des Teufels.

Hinter dem Naturforscher trat der Dichter Haller ganz zurück. Seine französischen Gedichte hatte er schon früher verworfen, auf seine deutschen sah er nur mit Geringschätzung, aber doch nicht ohne einen scharfen Seitenblick auf die neue, ihn überholende Literatur hin. Göttingen war auch kein Ort der Musen, trotz der Poetenkrönungen, zu Kästner's des Epigrammendichters grossem Verdrusse. Als die Stifterin des Ismenenordens einigen Gelehrten die Aufgabe: „Vergleichung der Liebe und Dichtkunst“ stellte, schrieb er der Gräfin:

Unser Ort kennt keine Dichtertriebe,
Nicht sanfte Regungen von Zärtlichkeit und Liebe;
Hier musst Du, wenn man Dir was Gründliches soll sagen,
Nach Würsten und Kartoffeln fragen.

Rechtzeitig endend hat Haller sich nicht wie Bodmer, Klopstock, wie selbst Goethe als Dichter überlebt. Bescheiden, wie später Lessing lehnte er den Namen eines Dichters ab; nur die lebhaftere Empfindung habe ihn in der Jugend dazu gemacht. Dass der Denker auch im Dichter vorwog, beweist schon der von ihm gewählte Vers, der Alexandriner, der, in der Mitte gebrochen, so recht der Vers des Verstandes und der Verstandesfigur, der Antithese und

des Gegensatzes ist. Seine Wirkung als Dichter überlebte die Zeit seines Dichtens; er hatte das Lehrgedicht für lange befestigt, und die deutsche Literatur behielt seit ihm eine filosofische Richtung. Goethe rühmt es an Haller, dass er bei seinem grossen wissenschaftlichen Ruhme die Poesie im Auge der Nation schon dadurch, dass er sich nur mit ihr beschäftigte, unendlich gehoben habe. Seit Haller dichtete, achtete man den Dichter.

An dem für die Literatur so wichtigen Streite zwischen Gottsched und den Zürichern Bodmer und Breitinger, dem Streite — ob die Poesie lehrbar oder Sache der Fantasie, ob das Wie, die Form, oder das Was der Dichtung, der Inhalt, die Hauptsache, ob nur das Gewöhnliche oder — nur das Wunderbare darzustellen sei — nahm er unmittelbar keinen Theil. Die Angriffe, die er von Leipzig dabei mit erfuhr, beantwortete er durch stillen Widerstand, indem er die Göttinger gelehrten Anzeigen den Gottschedianern verschloss. Sie blieben unbesprochen. Seine Landsleute die deutsche Gesellschaft in Bern hielt dagegen, wie die in Basel, aus Eifersucht gegen Zürich zu Gottsched*).

*) Dass Haller's Verhältniss zu Gottsched ursprünglich kein unfreundliches war, beweist der Umstand, dass jener diesem seine Gedichte übersandte. Die in Bern aufbewahrte Antwort Gottsched's lautet höchst charakteristisch:

„Hochedler und Hochgelahrter
insonders Hochzuverehrender Herr Doctor
Hochgeneigter Gönner!

Es sind schon neun Monate, dass Euer Hochedlen mich mit einem Schreiben beehrt haben; und itzo setze ich allererst die Feder an, um Denenselben zu antworten. Allein die Schuld der Verzögerung ist nicht gänzlich mein. Ich habe selbiges allererst diesen Frühling gegen das Ende des Maymonats bekommen. Diesen Sommer aber bin ich durch so angenehme Hindernisse, die eine erwünschte Ehe jungen Männern verursacht, abgehalten worden, dass Mein Hochzuverehrender Herr Doctor mir diesen Fehler gern verzeihen würden, wenn Sie es wüssten, wie kurz eine gleichgesinnte Ehegattin einem die Nebenstunden machen kann. Doch vielleicht wissens dieselben so gut als ich; und in dem Falle ist meine Vergebung schon geschehen. Ist dieses aber nicht, so wünsche ich, dass es bald geschehen möge; so habe ich sie doch zu hoffen.

Es ist Zeit, Euer Hochedlen für Dero sehr angenehmes Geschenk Dank abzustatten, womit dieselben mich beehrt haben. Die neue Auflage Ihrer Gedichte ist mir desto lieber, je vermehrter sie ist. Der Ursprung des Bösen hat mir sonderlich wol gefallen. Nur hätte ich gewünscht, dass alle Verse von einem

1753 kehrte Haller mit seiner Familie nach Bern zurück, nachdem er schon vorher in den grossen Rath* gewählt worden und einige Male, so 1752 um seine Tochter, die ein Graf Teleki ent-

Masse und von einer Art der Abwechslung gewesen sein möchten. Leibnitz nennt eine gewisse Art der Fatalisten, Vertheidiger einer faulen Philosophie. Wir pflegen hier in Meissen die Brockesischen (— er meint den Naturmaler Brockes in Hamburg —) regellosen Verse die Poesie der Faulen zu nennen. Bei den Alten findet man nicht dergleichen. Wem ein ordentliches Sylbenmass zu schwer ist, der schreibe lieber in ungebundener Rede.

Ich bin sehr frei gegen Euer Hochedlen, allein so geht es allen Grüblern, die, wenn sie an dem Inhalt nichts tadeln können, doch wenigstens die äussere Form antasten. Dagegen muss ich versichern, dass die Gedanken Euer Hochedeln neu und edel, die Ausdrücke stark und voller Nachdruck sind; in welcher Absicht ich gern darinnen hier und da die meissnische oft gedankenlose Zierlichkeit und leichtfliessende Innigkeit vermissen will.

Breitkopf, der Verleger unserer deutschen Gesellschaft, ist auf meine Vorstellung bereit, von dem Herrn Bruder die Gedichte Euer Hochedlen in Commission zu nehmen, auch sonst zu dienen.

Ich habe voritzo nichts, womit ich meinerseits Euer Hochedlen aufwarten könnte, als die neue Auflage meines Cato, den ich Dero gütigem Urtheile unterwerfe. Ich habe die Ehre mit besonderer Hochachtung zu sein

Euer Hochedler

Meines hochgeneigten Gönners
ergebenster und verbundenster Diener
Gottsched.

Leipzig, den 22. Oktober 1735.“

Gottsched erscheint in diesem Briefe nicht unliebenswürdig, wahr und doch mild, bei seiner Betonung des Formellen beharrend und die Bedeutung des Inhalts doch anerkennend, bis oben gelehrt zugeknöpft und doch eine menschliche Regung verrathend. Sollte sich nicht Haller's Brief auf der Leipziger Bibliothek befinden?

*) Ich bin im Falle, hier zum ersten Male mitzutheilen, wie diese Wahl auf Haller fiel. Die Stelle war eigentlich einem älteren Bruder des Dichters zugedacht, und geringe Aussicht, dass zwei Sitze im Rathe der Zweihundert derselben Familie Haller eingeräumt würden. Marianne, des Grossen Tochter, eilte, den heissen Ehrgeiz des Vaters kennend, zu ihrem Oheim, warf sich vor ihm auf die Kniee und bat, dass er zurücktrete. Es war dies kein geringes Opfer, weil gegen ein solches nicht blos der Stolz, sondern der Vortheil der eigenen Kinder und Kindeskinde sprach; eine Rathsstelle galt so viel als ein Vermögen. Und dennoch verzichtete der Grossmüthige. Haller's Linie stieg von diesem Augenblicke an, die ältere sank.

führen wollte, hinzugeleiten, zurückgekommen war. Er hatte auch abwesend an Bern regen Antheil genommen, zumal bei der Henzi-verschwörung. Briefe — über sie an ihn — von Engel, Landvogt von Aarberg, gehören zu den wichtigsten geschichtlichen Quellen des sogenannten Burgerlärms. Samuel Henzi (Lessing wollte ihn dramatisiren!) bekannte, von Haller's Versen begeistert zu sein, und es ist nicht zu leugnen, dass seine Gedichte in manchem Gemüthe ernste Gedanken erweckt hatten. Er selbst sagt von dem verhängnissvollen Ereignisse, es sei die Frucht der Pracht und Verschwendung, der versunkenen Sittenlehre und der verlorenen alten Bürgerliebe gewesen. Mit Samuel König und dem Genfer du Crest auf Aarburg stand er, was für seinen vorurtheilsfreien Blick zeugt, auch nach dem Aufstande in wissenschaftlichem Briefwechsel.

Haller traf jetzt ein Bern, das höher gebildet und weit befähigter war, ihn zu verstehen. Der grösste Sohn dieser Stadt traf mit ihrer geistreichsten Tochter Julie Bondeli* zusammen. Sie war in der That ein in ihrer Art einziges Wesen, voll Lebhaftigkeit und Selbstbeherrschung, voll Witz und Gemüth, voll Wissen und voll Bescheidenheit, zum Lehren geschickt, zum Lernen bereit, zu einer Schriftstellerin berufen und die Schriftstellerei als unweiblich verschmähend, voll Tugenden und doch keine, die ihr mangelte, erheuchelnd, bewundert, ohne verwöhnt zu werden, eine Königin der Gesellschaft, ohne kokett zu sein, nicht schön und doch die Schönste verdunkelnd. Die französische Literaturgeschichte muss sie als Freundin und Profetin Rousseau's, die deutsche als Geliebte Wieland's nennen; sie war es, die ihn aus einem Nachahmer Klopstock's zu dem Gegensatze Klopstock's, zu dem Dichter der Grazien machte. Sie war eine Schülerin Gruner's, des Verfassers von „*Deliciae urbis Bernae*“ und Samuel Henzi's. Ihre beredte Zunge war ein väterliches Erbe. Der Herr Schultheis von Burgdorf hörte sich gerne reden. Als er es einst in einer Abendgesellschaft wieder that, sprach seine Frau: „Bester, weist Du auch, dass Du seit mehr als einer halben Stunde sprichst? Ich habe eine unüberwindliche Begierde zu schwatzen; ich kann Dir das Wort nur noch lassen, bis die Kerze zu dieser Stecknadel herabgeschmolzen ist.“ Hiemit steckte sie die

*) Vgl. meine Novelle „Julie Bondeli“, Mannheim, Schneider 1866.

Nadel ein und rückte sie lachend immer weiter herab. Um Julie sammelten sich die geistreichsten Männer und Frauen.

In Juliens Nähe treffen wir ihre Schwester Charlotte, Marianne Fels, deren Zimmermann in seinem Buche über die Einsamkeit gedenkt, Haller's Töchter, die Tochter des Naturforschers Saussure, die des Oberbibliothekars Engel, — treffen wir Niklaus Anton Kirchberger, den Freund Goethe's, Tscharner von Aubonne, den Beförderer des Ackerbaues und der Industrie, Tschiffeli, den Stifter der ökonomischen Gesellschaft, dessen Büste noch jetzt die Aula ziert, Samuel Engel, den gelehrten Geografen, I. B. Sinner von Balaigues, den geistvollen Schriftsteller, Schmidt von Rossens, den Kenner des Alterthums. Historische, filosofische, dichterische, theils eigene, theils fremde Arbeiten wurden in diesem Kreise vorgelesen und besprochen; man sang, man griff zu Instrumenten, führte Schauspiele auf, spielte Schach und tanzte. Dieser Kreis — der tonangebende in Bern in geistigen Dingen — war es, der Julie förmlich als Königin erwählte und ihr scherzweise ein darauf bezügliches prachtvolles Diplom überreichte; dieser Kreis war es auch, der Musik und Kunst, der die treffliche Ackermann'sche Schauspielergesellschaft unterstützte. Haller's Beispiel hatte doch nach und nach Achtung vor geistiger Ueberlegenheit erzwungen und vorzüglich in die Jugend, die meist das bessere Theil eines Volkes ist, eine Feuerflocke der Begeisterung geworfen. Auch die Zeitungen gewannen an Geist, so der von der deutschen Gesellschaft — Hürner, Altmann — herausgegebene „Brachmane“ oder Bramine, was soviel als einen Weisen bezeichnen sollte. Die Fehler wurden hier öffentlich gerügt, einfachere Sitten gepriesen, die Künste empfohlen. Die Geistlichen predigten auf den Kanzeln gegen diese Schöngeister, erklärten die Gesellschaft für Freimaurer — die Wochenschrift enthält in der That eine Vertheidigung der von 1745 an in Bern verfolgten Freimaurerei; andere nannten sie spottend, wegen ihrer grammatischen Arbeiten, die „Wörterkommission“. Der gelehrte Italiener de Felice, der Protestant geworden war, gründete zwischen 1760—1765 eine Lesehalle — das sogenannte Caffé littéraire — und drei gelehrte Zeitungen, die bis zu seiner Uebersiedelung nach Ifferten (in der Waadt) bestanden. Andere Blätter wurden mit wechselndem Glücke versucht; am längsten erhielt sich der von Bern aus unterstützte neuenburgische Mercure suisse.

Von 1750 war (nach Wagner) der bernische Staats- und Privatwohlstand auf dem Höhepunkte, wozu glückliche Spekulationen in Holland und England beigetragen hatten. Viele Stellen, Pensionen, über hundert Landgüter, Rebberge von Genf bis Brugg waren in bernischen Händen. Die Firma Malacrida zog aber viele Berner Patrizier in ihre Schwindeleien hinein und verleitete sie, das Land zu verkaufen, womit sie auch politisch an Boden verloren.

Die Feste dieser Zeit waren hochglänzend; die Männer in ihren Gallauniformen, in seidenen hellfarbenen Kleidern mit weissseidenen Westen, Hosen und Strümpfen, die Frauen mit ihren schneeweissen wogenden Straussfedern werden als stattliche Schönheiten gerühmt. Die Gesellschaft war streng in Stufen geschieden, und jedes Kind, zumal jedes Mädchen, wusste genau, zu welcher es gehöre, von der Mama mit heraldischer Genauigkeit unterrichtet. Höflich gegen Alle hielt man doch und gerade die Nächststehenden durch übertriebene Höflichkeit in einer gewissen Entfernung. *La haute Société — l'Olympe — le beau monde — la bonne société — la bonne Compagnie* hiessen die höheren Kreise. Sinner, Prof. Lerber, Prof. Wilhelmi werden als die belebenden geistigen Elemente genannt. Mit dieser Pracht der Bälle und Schlittenfahrten und Soupers (für eine gleiche Zahl von Herren und Damen, nach Pariser Sitte) nahm aber die Sittenverderbniss so zu, dass die Regierung 1774 durch den alten Pfarrer Dutoit in der französischen Kirche, wohin die eleganten Damen gingen, eine Strafpredigt halten und gewissen Frauen es sogar in aller Stille anbefehlen liess, die Predigt zu besuchen. Daneben gingen — zumal für die geringere Bürgerschaft — die Zünfte und Leiste fort, denen Fridrich der Grosse viel zu thun gab. Die preussische Partei mit ihrem lieben Fritz bestand aus Handwerkern, Kaufleuten, Schreibern, Juristen, Aerzten, wol auch Gelehrten, — die österreichische aus den Offizieren in fremden Diensten und ihren Verwandten. Die Partei, die eben eine Siegesnachricht besass, sang und jubelte; die besiegte sass still in der Nebenkammer oder blieb gar daheim oder suchte Trost bei Gleichgesinnten auf dem Lande. Zuweilen mussten die Frauen und Töchter mit ihren Papierlaternchen kommen und die Preussen und Oesterreicher heimholen.

Erst die Verluste der „Lüg-Kreide“, wie Wagner das Haus Malacrida frei übersetzt, brachte — aber zu spät — einfachere Le-

bensweise und ernstere Beschäftigungen, Aufblühen von Lesebibliotheken, Beschränkung der öffentlichen Vergnügungen auf das mit Leidenschaft gesuchte Theater und Konzert. Eine neue Generation erschien und sah Bern untergehen und büsste zum Theile früher begangene Fehler. Wagner schildert die Damen dieser Periode 1780—1798 als klein, niedlich, die Herren als schlank, schwächling. Die stattlichen Erscheinungen starben aus. —

Es würde mich zu weit führen, wenn ich Haller's staatsmännische Wirksamkeit hier im Einzelnen schildern sollte; ich begnüge mich mit der Andeutung, dass sie, obwol sie ihn nicht auf den Gipfel der Wünsche seines strebenden Geistes, auf den Stuhl des Schultheissen, nicht einmal in den Kleinen Rath führte, doch eine sehr umfassende war; er zeigte hier denselben höheren Geist wie in der Wissenschaft, wenn er schon bei einer gewissen Zeremonie vergass, die Handschuhe auszuziehen. Sein regstes Streben richtete sich auf die Hebung des Unterrichtswesens; doch nur zu oft war es ein vergebliches. Es ist hier der Ort, Haller als Politiker zu zeichnen. —

Haller war ein treuer Sohn seines Vaterlandes: „Hier ist mein Vaterland, ein Gott, ein freies Herz“: er war ein guter Republikaner, der auch im monarchischen Auslande seine Würde bewahrte, er, der Aristokrat, ein beschämendes Beispiel für gewisse Männer unserer Tage. Er hat seine Ansichten am ausführlichsten in seinen drei politischen Romanen niedergelegt. Es sei mir gestattet, in Haller's Ehrenkranz mit Bezug auf sie ein neues Lorbeerblatt zu fügen. Die gegenwärtige Literaturgeschichte übersieht diese Romanen und ihre grosse Bedeutung fast ganz; man muss annehmen, sie lese sie nicht. Das Verdienst ist erstens ein sprachliches. Wenn Jean Paul die Sprache Haller's hier als eine wohltönende rühmt, wenn ich beifüge, dass es eine Thatsache ist, hier, in den vergessenen Romanen Haller's träfe man den historischen Stil Schiller's an seiner Quelle, so dürfte man sich versucht fühlen, diese gedankenkräftigen Sätze, diese gediegenen Goldstufen politischer Weisheit, körnig wie das Gebirge, dessen Sohn ihr Verfasser ist, selbst zu prüfen. Noch wichtiger als die Form ist der Inhalt. Für das deutsche Publikum kamen diese Romane zu frühe; als Romane hatten sie zu wenig Aesthetisch-Fesselndes, — wie ich sie denn auch als Dichterwerke betrachtet nicht

sehr rühmen könnte, — um die Nation heranzuziehen; dagegen war diese noch zu politisch unreif, um sie von einem andern Standpunkte aus als dem künstlerischen würdigen zu können. Mehr Anklang fanden sie in der Schweiz, wo überhaupt Haller's Gedichte schon früher Manches angeregt, so die helvetische Gesellschaft geweckt und auf jüngere Geister — Zimmermann, Iselin (Träume eines Menschenfreundes) — eingewirkt hatten.

Haller besass Sinn für das Volk. Seine Politik lautete: Alles für das Volk, doch nicht durch das Volk. Er war Aristokrat; obwohl ich seine Ansichten nicht theile, würdige und anerkenne ich sie vom unbefangenen Standpunkte des Geschichtschreibers aus; aber schon sein Geständniss, er sei vielleicht, weil in der Aristokratie geboren, von ihr verblendet, nimmt für ihn ein, noch mehr der Umstand, dass seine aristokratische Anschauung nicht auf dem Vorurtheile der Geburt — von dem ist ein Geist wie Haller frei — sondern auf philosophischer Grundlage ruht.

Haller als Politiker — und dies ist seine noch zu wenig gewürdigte weltgeschichtliche Stellung als politischer Schriftsteller im 18. Jahrhundert — ist der Gegner Rousseau's. Ihr Ausgangspunkt ist ein ganz verschiedener. Haller, in seiner düstern religiösen Ansicht befangen, sah die Menschen als ursprünglich böse an und musste daher die Tugend, die Weisheit, die Kraft nur als Begabung bevorzugter Geister betrachten, daher eine Herrschaft der Besten, eine Aristokratie im edlen Sinne des Wortes als das Ideal des Staates ansehen. Wie lautet dagegen der erste Satz Rousseau's, der erste Satz der mit ihm angekündigten Staatsumwälzung? Der Mensch ist ursprünglich gut; die Zustände haben ihn verderbt. Veränderte, zu der Natur zurückgeführte Zustände werden wieder bessere Menschen bringen. Haller der Aristokrat und Rousseau der Demokrat sind die philosophischen Vertreter der beiden feindlichen Standpunkte des 18. Jahrhunderts in politischer Beziehung.

In „Alfred, König von England“, seinem Ideale eines Fürsten, schildert Haller einen konstitutionellen Staat, in „Usong“ einen liberalen Despotismus, in „Fabius und Cato“ (gleichzeitig mit Werther!) eine gemässigte Demokratie. Es zeugt von grossem geschichtlichen Blicke, dass er keine Verfassungsform als die unter allen Umständen und für alle Völker geeignete bezeichnet, doch sollen nach ihm

alle Formen nur Einen Zweck, die Tugend und das Wohl des Volkes, verfolgen: nur auf Eines dringt er hartnäckig, auf ein Gleichgewicht der Mächte im Staate, deren jede eine Schranke der andern sei. Rousseau's Politik beruht auf einem schönen idealen Vertrauen zu der Menschheit, Haller's auf einem nur zu oft gerechtfertigtem Misstrauen; Rosseau will alle Schranken niederreißen, weil er nur an die Liebe denkt, Haller alle möglichen Schranken ziehen, weil er nur an die Selbstsucht der Menschen denkt. Sein Streben nach Gleichgewicht erinnert an Swift's im Gleichgewicht gebautes Haus, das umschlägt, wenn nur eine Taube sich auf die eine Seite setzt. Ganz Hallerisch ist es, dass er im Ganzen die Strenge einer schwachen Güte, einen Despoten einem gutmüthigen, daher Schmeichlern zugänglichen Fürsten vorzieht.

Sein Alfred sagt schön: „Noch ist mein Volk nicht fähig, sich selber zu regieren. In erleuchteteren Jahrhunderten wird es vielleicht würdiger werden, am Steuerruder mitzusitzen. Mein soll die Sorge sein, ihm das Licht der Wissenschaft anzustecken und die Schönheit der Weisheit und Tugend und zugleich die Wege zu zeigen, die zu diesen Töchtern des Himmels führen. So lange ich mit der Macht herrsche, die meine Ahnen mir zum Erbe hinterlassen haben, so soll es meine unermüdete Bemühung sein, dass ein Volk es nicht bereue, so viele Macht in meinen Händen zu sehen.“

Indem ich Ihnen noch den interessanten Umstand mittheile, dass die erste Ausgabe des Usong folgende Stelle aus Goethe's Götz: „Das Unglück ist geschehen, das Herz des Volkes ist in den Koth getreten und keiner edlen Begierde mehr fähig“ als Motto trug, will ich Haller sich selbst als Politiker charakterisiren lassen und einige seiner politischen Aussprüche aus seinen Schriften zusammenstellen. Usong und Alfred möchte ich jedem Fürsten, Fabius und Cato jedem Republikaner empfehlen:

„Manches Jahr beschäftige ich mich mit dem wohlgemeinten Vorsatze, die Despoten vom Missbrauche ihrer Allmacht abzumahnern und die freien Menschen unter die Gesetze und unter die Fahnen des Vaterlandes zurückzurufen, sie zu bereden, das gegenwärtige Glück müsse dem möglichen Besseren nicht aufgeopfert werden und sie in der Einschränkung zu beruhigen, in welche das gesellschaftliche Leben den Menschen unvermeidlich versetzt.“

„Die Menschen sind böse; man kann sie ihren eigenen Trieben nicht überlassen; sie bedürfen einer Macht, die sie zwingt, ihre Triebe zu mässigen, und eine solche Macht ist nicht möglich, wo die Gesetze die Gewalt in die Hände der Menge werfen.“

„Die Menschen sind nicht gleich; die Gleichheit ist ein Gedicht stolzer Sofisten. — Die Seelen der Menschen sind gleich, aber das sind nur die Seelen der Kinder; die Seelen der Männer werden grösstentheils, wozu die Auferziehung sie gebildet hat. Sind die Menschen nicht gleich, so müssen ihre Stimmen nicht gleich viel gültig sein. Tausender unwissender Menschen nachgeahmte Meinungen sind nicht mehr werth als des Einzelnen Weisheit, der sie folgen. — Wenn die Macht in den Händen der Unwissenheit ist, wenn die Verfassung des Staates dem Schwallen eines Vorurtheils der Menge keinen Damm entgegengesetzt hat, so wird das Volk selbst zum Tyrann; denn der ist ein Tyrann, der seinen eigenen Willen zum Gesetz macht. Derjenige, der nichts besitzt, kann in der Unruhe und Unordnung nichts verlieren; er kann auch allezeit zu leicht gewonnen werden, für geringe Geschenke oder Erfüllung seiner sinnlichen Begierden sich missbrauchen zu lassen, sein Vaterland durch denjenigen vorzustellen, der weder den Willen, noch die Fähigkeit besitzt, seinen hohen Pflichten genug zu thun.“

„Die ununterrichtete Menge folgt einem beliebten Manne, und was Freiheit und was Gleichheit des Bürgers schien, ist am Ende eine wahre Einzelherrschaft, nur dass in der Herrschaft des Volkes der Despot abgeändert wird und nicht erblich ist; denn der wahre Herrscher ist der beglaubigte Redner des Tages.“

„Die Herrschaft des Volkes ist wesentlich der Sitz von Auf-
ruhren, weil dem Willen der Menge kein Gegengewicht entgegen-
gesetzt ist. Das ist bei der Herrschaft des Volkes das Schrecklichste,
dass dasjenige rechtmässig werden muss, wozu die grösste Gewalt
gebraucht worden ist.“

„Eine Versammlung von Edlen lässt sich schwerer von einem
Einzigem beherrschen. Gleich gross geboren, eifersüchtig über jeden
Vorzug eines ihm gleichen Bürgers, vor der Armuth mehr gesi-
chert, durch den Stolz selbst wider eine grobe Bestechung gewaffnet,
würden die Edlen nicht so leicht einem Anführer sich ergeben. Ihr
Hochmuth würde ungern andern Vorzügen als dem Verdienste

weichen; sie würden dasselbe besser kennen und folglich aufrichtiger verehren.“

„Das Volk wählt zuweilen einen Cimon, aber bald darauf einen Cleon.“

„Ein zu unserer Zeit unerwarteter Einwurf ist, man müsse dem Volke nicht zu viel Licht beibringen, wozu man denn die Vorzüge der Sitten unserer frommen Altväter missbraucht.“

Wie gegen Rousseau die Aristokratie, die alten Gesellschaftszustände, vertheidigte Haller gegen Pallissot den Freistaat, dem derselbe beständige Unruhen vorwirft. „Die Vollkommenheit einer Regierung besteht nicht in der unmöglichen Abwendung aller Zwietracht; sie besteht in der Lastung des Staates durch verschiedene Gegengewichte, so dass er sich selbst wieder hebe, wenn er auf eine Seite sich zu sehr geneigt.“ Er zieht kleine Staaten vor; in einem mässigen Staate, der unter einer bevölkerten Hauptstadt steht, ist das Glückliche die Herrschaft der Edlen, die ihr Gegengewicht im Gesetz und in der Zahlüberlegenheit des Volkes hat. Sie sind zur Herrschaft geschickter, weil sie dazu erzogen werden. Ein Tyrann entsteht leichter aus einer Herrschaft des Volkes als aus einer der Edlen. „Ich würde alle Bürger dieser Hauptstadt“ — Bern wollte den seinem Tode nahen, mit einem Seherblicke begabten Philosophen nicht hören! — „als die Edlen ansehen; hierdurch würde ihre Zahl vergrössert, und die Gefahr abgewendet werden, dass die Herrschaft nicht in allzuwenige, allzuverbundene Hände fiele.“ Auch den Bürgern der kleinen Städte und den angesehensten Männern des Landes soll ein Antheil, aber kein erblicher, im Rathe und an der Regierung gesichert sein, in gewissen Fällen die Meinung aller Unterthanen gehört werden, nicht als Richtschnur, aber um keimenden Misstrauen vorzubeugen. Den Bürgern, auch den letzten, stehe das Recht der Bitte und Klage zu; das Volk sei bewaffnet; die Wahl der Edlen in den Rath aber geschehe durch den Rath selbst, das Volk sei nicht befähigt zu wählen; dagegen beschränke das Gesetz die Zahl der Rathsglieder gleicher Familie; alle Würden seien vom ganzen Rathe zu besetzen, weil verschiedener Eigennutz den einzelnen zerdrückt; Veränderungen am Grundgesetze seien nie stillschweigend, sondern nur mit zwei Drittel der Stimmen einzuführen; ein gewisses Alter, ohne das kein Staatsamt zu erhalten,

hemme zu frühen Ehrgeiz; keine Ernennung ohne Prüfung; keine Beförderung mit Uebersprungung unterer Staatsstellen; alle grossen Aemter seien wandelbar, keine Macht zu lange in derselben Hand; die Prachtgesetze sollen alle zehn Jahre erneuert und nie geschwächt, stets streng vollzogen werden. „Für alle zum Regiment zu berufenden Bürger“ — sagt er endlich — „sollten unter geschickten tugendhaften Männern Pflanzschulen der Regierungswissenschaften und der Charakterbildung mit öffentlichen Prüfungen errichtet, und dann aus denselben unter Aufsicht älterer Staatsmänner die jüngeren zu angemessenen Arbeiten angeleitet werden.“

Hier die Grundzüge eines idealen Aristokratismus, wie er wol in Hallers Brust leben mochte. Er selbst bethätigte auch als praktischer Staatsmann alle Tugenden, welche die Strenge seiner politischen Theorien zu mildern vermochten: Gerechtigkeit, Humanität und Freigebigkeit.

Trotz der Staatsgeschäfte setzte er auch in Bern seine wissenschaftlichen Arbeiten ununterbrochen fort, auch seine beispiellose Leselust, die allein an 2000 Romane durchgegangen hatte. Nach einer mündlichen Ueberlieferung arbeitete er in der letzten Zeit sehr regelmässig, immer eine Stunde an einem Gegenstande. Jakob Samuel Wytttenbach, oder wer in seiner Nähe war, rüstete dann schon 10 Minuten vorher die Bücher für die nächste Stunde, und beim Glockenschlage fand ohne Rast der Uebergang zu der neuen Arbeit statt. Wiederholte und glänzende Berufungen vermochten ihn nicht mehr, Bern zu verlassen, wenn er schon zuweilen schwankte; in seinen letzten Jahren erlag er schweren körperlichen Leiden und einer trüben Melancholie. Der Besuch Kaiser Josef's, von dem er sehr bescheiden spricht, der aber seine Mitbürger erst über seinen Werth belehrte, war ein Lichtpunkt am Nachthimmel des Greises, auf den wir nur mit Achtung blicken können. War er doch treu bemüht, sich zu reinigen und zu läutern. In hohem Grade ehrgeizig, heftig, reizbar, war er doch auch gerecht, dankbar gegen Lehrer und Freunde, gütig, wie seine schöne Inschrift des Bürger-spitals in Bern zeigt: „Christo in pauperibus,“ die ganz sein Herz ausspricht, edel — das Lesen einer schönen That konnte ihn zu Thränen rühren — versöhnlich, schonend gegen den besiegten Feind, bereit zu jeder Belehrung, auch von dem Geringsten. Eine Anek-

dote, die S. Wagner erzählt ist Beleg dafür. Einst liess Haller den Schuhmachermeister M. kommen. Er trat nach leisem Klopfen ein; Haller stand am Pult, schreibend, wandte den Kopf flüchtig um, legte sein Bein auf ein hinter ihm stehendes Tabouret, liess den Pantoffel zur Erde fallen und schrieb weiter. Der Meister, mit dem Käppchen in der einen, dem Masse in der andern Hand blieb unbeweglich stehen. „Nun, Meister, wollt Ihr mir nicht das Mass nehmen?“ — „Ich glaubte“ — sagte der Meister — „Sie hätten zum Hufschmied geschickt.“ Haller wandte sich rasch um, setzte sich und sagte beim Fortgehen: „Ich danke Euch, Meister, für die gute Lehre.“

Alle Stimmen rühmen ihn auch — er war dreimal vermält — als treuen Gatten und liebenden Vater, wenn auch nicht als glücklichen Erzieher. Zu beschäftigt, nahm er sich der Erziehung nicht stetig an und war in gegebenen Fällen wieder zu streng. Das Haus war besonders in der dritten Ehe mit einer deutschen Professorstochter eine wahre Gelehrtenwirthschaft. Die zerrissenen Strümpfe der Damen Haller waren stadtkundig. Sie krochen, wenn Gäste da waren, und es ihnen nicht mehr gefiel, unbekümmert unter dem Tische durch. Dagegen ist sicher, dass alle Kinder Geist hatten, wenn Haller selbst auch nicht, wie er oft wünschte, auf sie einwirken konnte. Wie bemühte es ihn, seines jüngsten Sohnes Bildung ob seinen körperlichen Leiden vernachlässigen zu müssen! Als Wytttenbach rieth, den Sohn aus den Zerstreuungen Berns nach Genf zu entfernen, sprach aber Haller, auf sein Leben zurückblickend, plötzlich bitter: „Man hat in Bern nicht nöthig, gelehrt zu sein, um seinen Weg zu machen.“ Die Worte zeigen zugleich, wie er noch in den letzten Zeiten über seine Vaterstadt dachte.

„Unauslöschlich,“ erzählt Wytttenbach, „wird in meinen Herzen das Andenken an die Tage der Leiden des wahrhaft christlichen Dulders sein. Zur Stillung seiner oft fast unerträglichen Schmerzen gab ihm nur das Opium einige Linderung, wiegte ihn aber nur zu oft in einen nachtheiligen Schlaf ein, denn wenn er aus demselben erwachte, so umwölkte sein ganzes Wesen eine schwarze Malancholie, während welcher ich mit ihm nur von Gott und Ewigkeit reden durfte.“ Gott führte den grossen Gelehrten den Weg grösster Demuth, bis er mit Goethe's Faust am Wissen verzweifelte.

Es ist oft erzählt, behauptet und bestritten worden, Haller habe noch in seinen letzten Tagen schwere Zweifel an Gott und Christus ausgesprochen. Ich will daher schliesslich noch einen Blick auf sein religiöses Leben werfen, ihn als Theologen charakterisiren. Ich glaube, Haller ist in keinem Gebiete bisher so unvollständig aufgefasst worden wie in diesem. Es ist ihm eine neue und eigenthümliche Stellung im religiösen Kampfe des 18. Jahrhunderts anzuweisen, nicht minder eigenthümlich als die eines Voltaire, Klopstock, Lavater, Gellert, Herder und Lessing. Voltaire war es, der den erbitterten Kampf gegen das Christenthum führte, keinen Witz verschmähend, keine Waffe unbenützt lassend; Klopstock war es, der das Christenthum von dessen lyrischen Seite auffasste und die Dogmen der Gottheit und Unsterblichkeit in poetische Formen brachte; Gellert war es, der im Sinne des bescheidenen Kleinbürgers den grossen sittlichen Gehalt des Christenthum für das Haus abschwächte, gerade dadurch der Zeit, die alles Ergreifende vermied und mit einer matten Moral auskommen zu können glaubte, entsprach; Lavater war es, der das Christenthum in die Träume des Mystizismus verflüchtigte und mitten unter dem erwachenden Gewerbsleben am Zürichsee die Rolle des Profeten spielte; Herder war es, der das grosse Geheimniss des Maurerthums, die Idee der Humanität, als den innersten Kern des Christenthums aussprach und so die ganze Welt zu einer grossen Loge machte; Lessing endlich war es, der, über seiner Zeit und den Parteien stehend, den Dunkelmännern rechts, den Alles verneinenden Freigeistern links die Stirne bot, die missverstandene Lehre Christi als das neue Evangelium predigend, unbekümmert darum, ob ihn die Einen einen Frömmeler, ob ihn die Andern einen Freigeist schmähten. Er war beides, fromm und frei. O wollte Gott, dass unserer Zeit ihr Lessing käme, der Mann des zum Wissen gewordenen Glaubens in den Tagen des Un- und Aberglaubens, der Mann, der mit gleichem Muthe den Pantheismus, den Materialismus links, wie einen von seinem reinen Ursprung abgekommenen Pietismus rechts bekämpfte, der Mann, der es auszusprechen wagte, dass die Herren rechts und links deshalb den ewigen Gott nicht haben und ewig nicht finden werden, weil sie nur ihr Ich suchen, weil sie — in dieser oder jener Form herrschen wollen, weil sie das

Banner ihrer Lehre nur aufpflanzen, hoffend in diesem Zeichen zu siegen. Die Wahrheit ist weder da, noch dort, sie ist in der Höhe, über den Menschen, in Gottes Hand. Hoffen wir, dass er die Hand wieder öffnen werde, und dass wir auf dem Wege nach Damaskus sind. Dann wird auch der Streit zwischen Glauben und Wissen geschlichtet sein, wenn wir diesen unseligen Streit denn fortführen wollen. Es gibt nur eine Wahrheit. Wir ahnen sie, wo wir sie noch nicht wissen. Dieses Ahnen ist die Morgenröthe des Wissens und daher nicht mit diesem an sich im Widerspruche; denn noch nie strafte die Sonne die Profezeiung des Morgens Lüge; sie kam. Auch die Sonne des Wissens wird kommen und immer heller aufgehen. Es ist schon von mehr als einem Naturforscher mit Beredsamkeit zu Gunsten der Naturwissenschaft das Wort gegenüber einem dem Wissen feindlichen Glauben ergriffen worden; erlauben Sie mir ein Gleiches zu Gunsten der Philosophie zu thun. Die Philosophie, die sich jetzt Bahn brechen will, kann es nicht zugeben, dass die urewigen Ideen einer Gottheit, einer Unsterblichkeit, einer sittlichen Freiheit blos dem Gebiete des Glaubens und Wähnens zugewiesen werden sollen, weil man sie nicht mit dem Sezirmesser und unter dem Mikroskope findet. Der denkende Mann müsste sie aus seiner Seele reissen, wenn die Philosophie nicht von ihnen wüsste — wüsste! Nur weil sie es weiss, spreche ich mit der ganzen Kraft meiner Ueberzeugung aus:

Und ein Gott ist, ein heiliger Wille lebt,
Wie auch der menschliche wanke,
Hoch über der Zeit und dem Raume schwebt
Lebendig der höchste Gedanke.

Haller trat in seinen „Briefen über die Offenbarung und wider die Freigeister“ Voltaire gegenüber; die einzige von ihm begonnene Polemik. Er war der Vertreter der alten Glaubensfestigkeit, der Verfechter germanischer Tiefe, die sich von ihren Ueberzeugungen schwer trennt, dem romanischen Geiste und seiner Beweglichkeit gegenüber. Haller blickte weiter als seine Standesgenossen, ja, als alle höhern Stände Europas, welche mit dem Feuer der Feigeisterei spielten, nicht ahnend, dass es zum Volke dringen werde. Voltaire selbst sagte: Für die Lakaien und den Pöbel habe er

nichts zu sagen. Doch nicht bloss als Staatsmann, sondern aus innern Gründen trat Haller Voltaire gegenüber, wie er in politischer Beziehung Rousseau's Hauptgegner gewesen war.

Romang spricht seinen Landsleuten Innigkeit des Gefühls auch in religiöser Beziehung ab. In Folge der Regierungsform habe auch die Religiosität die Weise von obenher geregelter, in allen Dingen an möglichst positive Bestimmungen sich haltender, daher denn überwiegend äusserlicher Verständigkeit, gleich ferne von hohem Schwunge, wie von ungesunder Exzentrizität. Das bernische Volk sei voll Gottesfurcht, aber nicht gemüthlich fromm, vielleicht das dogmenstrengste Volk der protestantischen Welt. Ganz so erscheint Haller, der Verfechter des orthodoxen Standpunkts. Wenn ich ihn als solchen bezeichne, so sage ich nichts Neues; das Neue erscheint erst, wenn Sie in Haller's Seele blicken. Er kann mit dem Worte „orthodox“ nicht abgefertigt werden, er, der die Freigeister in der Wissenschaft billigt, weil durch sie eine unparteiische Art zu denken entstehe. Wie zwischen Wissenschaft und Poesie, Erfahrung und Hypothese, Despotismus und Revolution steht Haller auch zwischen dem alten Glauben und dem neuen Zweifel. Nein, er steht nicht nur zwischen ihnen, sondern — und das ist das Eigenthümliche seiner Stellung — er vereinigt beide in der eigenen Brust; da kämpft er mit blutendem Herzen den ganzen religiösen Kampf des achtzehnten Jahrhunderts aus, und wenn er Voltaire mit Heftigkeit bestreitet, so ist es der Voltaire der eigenen Brust, den er mit Fieberhast zermalmen will. „Zwei Seelen wohnen auch in meiner Brust!“ sagt Faust. Haller war ein Sohn seiner Zeit wie Voltaire. Im Innern zerrissen, zeigte er sich nach aussen in scheinbar geschlossener Einheit. Er wagte es nicht — sein Tagebuch wurde erst nach seinem Tode und gegen den Willen der Familie gedruckt — der Welt das grosse Schauspiel seines innern Kampfes, in welchem er sich aufrieb, zu bieten, er wäre nur grösser dadurch geworden. Um ganz zu erscheinen, um dem Zweifel wehren zu können, musste er, da er noch keinen neuen, aus dem Zweifel wiedergeborenen Glauben besass, zum alten Glauben flüchten, und da sagte seinem festen harten Sinne, seinem Verstande die hyperorthodoxe Ansicht am besten zu; aber er konnte diese Ansicht weder zu allen Zeiten annehmen, noch in eine Religion

des Herzens umwandeln. Daher fehlte ihm fort und fort die tiefe mächtige beruhigende Ueberzeugung im letzten Grunde, und der nagende Zweifel blieb. Augenblicke der grössten Muthlosigkeit traten ein; selbst die Hoffnung der Fortdauer konnte schwinden. An Bonnet schreibt er: „O mein armes Gehirn, das in Staub verwandelt werden muss! und o der Erkenntniss und Wissenschaft, die ich mit so unermüdeten Arbeit gesammelt habe und nun bald gleich dem Traume eines Kindes dahinschwinden wird.“ Seine religiöse Anschauung war sehr düster. Er besass keinen Gott der Liebe, nur einen der Furcht. Selbst streng konnte er sich Gott nur streng denken. „Gott hat keine Leidenschaften, die sich versöhnen lassen. Bei ihm ist kein Vergessen. Das Vergeben ist eben so wenig von Gott zu erwarten; die That bleibt vor ihm immer gleich hassenswerth.“ — „Der Mensch ist in diesem Leben einer echten Tugend nicht fähig.“ Haller glaubte an ein böses Prinzip im Menschen, an eine fortwährende Einwirkung böser Geister. Woher sonst die bösen Gedanken während des Gebetes? Indem er die Wunder, die Weissagungen und andere äussere Momente der Religion sich zu beweisen suchte und verzweifelte, wenn er sie nicht glauben konnte, weil er dieses Aeussere für die Religion selbst nahm, so ging er unter, — nicht gemüthvoll genug, um wie Herder sich eine Humanitätsreligion zu schaffen oder wie ein Jung-Stilling zu naivkindlichem Glauben zurückzukehren, und nicht oberflächlich genug, um sich wie Voltaire mit Witzen beruhigen zu können, zu sehr Philosoph, um sich mit einer Religion ohne dogmatischen Gehalt zu begnügen, und wieder zu sehr Sohn einer vergangenen Zeit, um ausserwesentliche Dogmen von wesentlichen zu unterscheiden und jene aufgeben zu können. Ich kann sein Tagebuch nie ohne Schauer aufschlagen; seine Aufrichtigkeit ist grossartig, und gleichzeitig demüthigt es uns, diesen hohen Geist sich schmerzhaft krümmen zu sehen, wie einen Schmetterling an der Stecknadel. Er klagt, es sei nur Welt und Eigenliebe, Eitelkeit und Hass in ihm, kein Fünkeln des Glaubens. „O Herr, ich glaube, hilf aber Du meinem Unglauben!“ — „Ich hefte meine Augen auf anzügliche Stellen in Büchern; ich wende sie von der Offenbarung und geistlichen Dingen ab.“ — „Vielleicht wäre es besser, wenn ich nur nichts mehr aufzeichnete. Was ist alles, als halbes, kaltes, laues Gesetz-

werk? Ist etwas an meinem Gemüthe gebessert oder geändert? Habe ich mehr Demuth, mehr Liebe für den Nächsten, mehr Gefühl von Gott und dem Heiland? Ist nicht selbst diese Schrift eine Heuchelei? — „Ich kann mir nicht mehr bergen, dass ich mit grossen Sünden beladen, gegen Gott kalt, mehr historisch überzeugt als mit wahrer Liebe belebet, gänzlich ausser Stande bin, vor dem Angesichte des Allerhöchsten zu erscheinen.“

Kampf mit dem brennenden Ehrgeize, der vergeblich um den Stuhl des Schultheissen der Republik gerungen hatte, und dieser Zweifel quälte ihn zu Tode. — „Thöricht habe ich mir das Gedächtniss mit den Schwierigkeiten angefüllt, die die Freigeister gegen die Religion zusammenhäufen. Aber gib o Vater, dass die Vertheidigung des Glaubens, womit ich mich beschäftige, ihre Kraft und Wahrheit an mir selber äussere, dass ich nicht verwerflich werde, indem ich es unternehme, Andere stärken zu wollen!“ Unaufhörlich möchte er rufen: „Gnädiger Vater, gib mir den Glauben, der mir mangelt. Du weisst es, o mein Gott, dass ich mir ihn nicht geben kann; Du weisst es auch, dass ich sehnlich verlange, zu glauben.“ — „Ist es nöthig, so führe mich nur gleichsam in die Hölle, dass ich da einmal recht mein Elend fühle und meine Zuflucht zu Dir nehme.“ Die letzte Stelle, 4. Dez. 1777: „Ein wichtiger Tag! Nachdem man meine Krankheit geringgeschätzt hat, so entdeckt man mir jetzt plötzlich die nahe Gefahr. So werden meine Tage hier auf Erden nur noch wenige sein, und wahrscheinlich ist es das letzte Mal, dass ich die Feder führe. Ich kann es nicht verhehlen: der Anblick des mir so nahen Richters ist mir furchtbar . . . O mein Heiland, sei Du in diesem für mich so fürchterlichfeierlichen Augenblicke mein Fürsprecher, mein Mittler! — O schenke mir den Beistand Deines Geistes, der mich durch das grauenvolle Thal des Todes führe, dass ich wie Du, mein Erlöser, mit meinen sterbenden Lippen triumphirend und glaubensvoll ausrufe: Es ist vollbracht. Herr, in Deine Hände empfehle ich meinen Geist.“

Acht Tage später starb er (1777), und kurze Zeit darauf ferne von Bern in Neuenburg — Julie Bondeli. Er wurde auf dem damaligen Friedhofe neben der französischen Kirche beerdigt.

S. Wagner lässt sein „goldenes Zeitalter Berns“ mit der Schilderung eines Ausflugs auf den „Frieswylhubel“ (einen Hügel bei Bern) verklingen; wen ergreift es nicht, wenn er hört, dass man dort Haller's Alpen mit einem bitteren Verständniss gelesen habe? Es war zu spät! Er hat den Fall seiner Vaterstadt nicht erlebt; aber sein Ruhm hat das alte Bern, dass seinen grössten Sohn verkannte, stralend überlebt, ja — „Non tota perit“ lautete sein Wahlspruch, und es erwahrte sich zweifach: Er ist hier — er ist dort unsterblich!

IX.

Die deutsche Kunst in der Zeit der Restauration.

(In zwei Vorträgen.)

17

Die deutsche Kunst in der Zeit der
Renaissance

I.

Die romantische Schule bildet den ersten, die Befreiungszeit den zweiten Zeitraum der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts?

Wir wenden uns heute einem dritten zu, dem der Restauration, 1816—1827, nach jenem der nationalen Erhebung — einem neuen des Rückfalls und Stillstands.

Auf Leipzig folgte zur Abkühlung Karlsbad; Fürstenkongresse traten an die Stelle der Völkerschlachten, an die Stelle der freien Wahlstatt und des Schwertes die Feder und der grüne Tisch.

Die erhabene Epoche der Befreiungskriege hatte zu kurze Zeit gewährt, um eine dauernde, von ihrem Geiste getragene Kunst, namentlich um eine grosse Dramatik zu erzeugen. Die rasch einbrechende Reaktion tödtete mit dem Volksgeiste, den aufgerufen zu haben die deutschen Fürsten nach dem Siege bald bereuten, jedenfalls vergassen, auch jede Vorbedingung, welche der Erscheinung eines Shakespeare vorangehen muss.

In Tieck's „Zerbino;“ einem Märchen, wird plötzlich mitten im Stücke die ganze Handlung um einen oder zwei Akte zurückgeschraubt. Einen solchen Versuch im Grossen machte nun die heilige Allianz, diese in die Politik übersetzte romantische Schule, und wollte die Weltgeschichte um ein Jahrhundert — zurückschrauben. Frau von Krüdener, die Schwärmerin, war die Priesterin dieses neuen tragisch-komischen Kultus, die neue Göttin der Vernunft. Der von ihr beherrschte romantische Alexander von Russland und der fromme Fridrich Wilhelm von Preussen wussten selbst den kühlen fantasielosen Franz von Oesterreich zu

bewegen, einen heiligen Bund nach den Worten der Schrift zu gründen, „die allen Menschen befiehlt, sich als Brüder zu lieben!“ Die hohen Herren gelobten, ihre Unterthanen als Familienväter zu beherrschen!

Mit diesem patriarchalischen Gottesgnadenthum, mit dieser kaum durch die Völker geretteten und nun durch ein religiöses Mäntelchen vor den Völkern sich schützenden Monarchie hat der Gedanke des allein souverainen Volkes — als der Gesamtheit des Staates — noch heute zu ringen.

Hinter der heiligen Allianz, hinter Faust-Alexander und Gretchen-Krüdener sehen wir Mefistofeles stehen, den religiösen Freigeist Metternich, der zu der Romantik im Vordergrunde eine teuflische Fratze zieht und sich anschickt, zu der von seinen Herren neu proklamirten, der Revolution aus dem Munde genommenen Bruderliebe die erklärenden „Noten“ zu schreiben. Und um sie zeitgemäss zu halten, lässt er sich von den Romantikern Fridrich von Schlegel und Fridrich von Gentz die Federn schneiden! So endet die Romantik als Dienerin des krassesten politischen Materialismus, und der Herr Europas ist — Metternich.

Schon am 18. Oktober 1816 erhebt Uhland seine Stimme . . es ist eines seiner herrlichsten Gedichte.

Wie ruft er am Jahrestage einer Schlacht, die bereits vergessen zu sein scheint, die Fürsten, die zu Leipzig auf den Knieen lagen, die schlaffgewordenen Völker auf, wie verhöhnt er die Hofmarschälle, „mit trübem Stern auf kalter Brust,“ wie donnert er den weisen Staatsmänner zu:

Meint Ihr, dass in den heissen Gluten
Die Zeit, ein Phönix, sich erneut,
Nur um die Eier auszubrüten,
Die Ihr geschäftig unterstreut?

Schmerzlich bewegt, doch noch nicht aller Hoffnung entsagend, schwingt sich der herabgestiegene Geist wieder empor:

Nicht rühmen kann ich, nicht verdammen,
Untröstlich ist's noch allerwärts;
Doch sah ich manches Auge flammen
Und klopfen hört ich manches Herz.

Die jungen Herzen waren es, die noch klopften, es war die deutsche Burschenschaft, die Fichte's Worte nicht vergessen hatte und Uhland's Rufe folgte. Leider war auch sie unter der romantischen Schule gross geworden und theilte mit dieser eine unklare Schwärmerei für das Mittelalter, das deutsche Reich, das einst weltgebietende, die Idee des Kaisers. Wie dreiundzwanzig deutsche Fürsten — Hannover an der Spitze — am Kongresse zu Wien das erneuerte Kaiserthum forderten — freilich vergeblich — so zuckte dieser Gedanke durch die Jugend.

Die Dichter derselben huldigten einer christlich-germanischen Romantik; so der Pfleger des Turnerliedes Massmann, der von Heine als Deutschthümler verspottete, so die hervorragenden beiden Brüder Follen, die in der Verbannung starben, wie ihre Freunde fromme, sittlichtüchtige Jünglinge, wenn auch Fantasten. Sie kämpften, wie mit dem Schwerte gegen den äusseren Feind, jetzt um die innere Freiheit, freilich mit Frasen, die wir heute als höchst unschuldig belächeln; aber sie kämpften doch, mitten unter dem rasch ermatteten Volke. In solchen Tagen ist oft eine Frase eine That. Karl Follen, der ferne von der Heimat 1836 mit dem Dampfboot Lexinxton auf dem Eriesee in Nordamerika verbrannte, schrieb das Bundeslied der Jünglinge:

Brause, du Freiheitssang,
Brause wie Wogendrang
Aus Felsenbrust!
Feig bebt der Knechte Schwarm:
Uns schlägt das Herz so warm,
Uns zuckt der Jünglingsarm
Voll Thatenlust.

Diese Jünglinge traten in dem schwer auf dem Volke lastenden Hungerjahre 1817 zum dreihundertjährigen Jubelfeste der Reformation, welches damals alle Gemüther aufregte, und zum Gedächtnisse des Leipzigtages am 18. Oktober auf der Wartburg zusammen. Unter ihnen stand Karl Ludwig Sand von Wunsiedel. Feurige Reden und Gesänge lösten sich ab; nach Luther's Beispiele wurde ein Scheiterhaufen errichtet, um die Schriften der neuen Volksfeinde zu verbrennen. So die Kotzebue's, des russischen Spions,

so namentlich die „Restauration der Staatswissenschaft“ von Karl Ludwig von Haller, dem unwürdigen, katholisch gewordenen Enkel des grossen Haller — er heisst zum Unterschiede der Restaurationshaller und ist der Profet dieser, das Alte restaurirenden Zeit.

Die Sinnbilder der Unfreiheit: Zopf, Schnürbrust, Korporalstock wurden ebenfalls den Flammen übergeben.

Niemand verfolgte diese Bewegung mit gehässigerem Spotte als — Kotzebue; er wurde am 23. März 1819 von Sand erdolcht. Sand's Versuch, sich selbst zu tödten, misslang; er büsste auf dem Blutgerüste zu Mannheim. Jener Dolch ist in der Grossherzoglichen Gewehrsammlung im Schlosse zu Karlsruhe aufbewahrt.

Nun erfolgten die Karlsbader Beschlüsse, September 1819. Die Burschenschäftler wurden verfolgt, die Freiheitsbestrebungen der kleineren Staaten unterdrückt, freisinnigere Staatsmänner wie Wilhelm von Humboldt bei Seite geschoben, die Patrioten Arndt, Jahn und Andere umlauert, verfolgt, vor Gericht gezogen, ihrer Aemter entsetzt.

Aus dieser untergehenden Zeit der Burschenschaft tönt uns ein noch heute gesungenes, freilich auch an der gerügten Unklarheit krankendes Lied von dem Mecklenburger A. Binzer mit schöner schwermüthiger Weise entgegen:

Wir hatten gebauet
Ein stattliches Haus
Und drin auf Gott vertrauet
Trotz Wetter, Sturm und Graus.

Wir lebten so traulich,
So innig und frei,
Den Schlechten ward es graulich,
Wir hielten gar zu treu.

Sie lugten, sie suchten
Nach Trug und Verrath,
Verleumdeten, verfluchten
Die junge grüne Saat.

Das Lied schloss:

Das Band ist zerschnitten,
War — — —

Diese Zeile ist in älteren Büchern nicht ausgedruckt; es charakterisirt dies allein die Zeit. Wir ergänzen sie:

— schwarz, und roth und gold,
Und Gott hat es gelitten,
Wer weiss, was er gewollt.

Das Haus mag zerfallen,
Was hat's denn für Noth?
Der Geist lebt in uns allen,
Und unsre Burg ist Gott!

Sie sehen — Romantik auf dem Throne, Romantik in der Studentenkneipe!

Wir wenden uns mit Bangen der Kunst dieser Zeit zu. Das Schwert liegt wieder in der Ecke; was wird uns aus der Leier entgegentönen?

— . —

Da kaum eine zweite Kunst durch das Jahr 1815 eine so tiefgreifende Veränderung ihrer gesammten äusseren Zustände erfuhr, so dürfte es gestattet sein, diesmal die Schauspielkunst vorauszu-
senden und auch die Entwicklung derselben vom Beginne des Jahrhunderts bis zu jenem Jahre nachzuholen.

Zwei Richtungen kämpften in ihr an der Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts um den Sieg; die eine war, wie wir sahen, ein Kind des achtzehnten und wurde vor etwa hundert Jahren zu Hamburg unter Lessing's Augen geboren. Sie knüpft sich an ihre glänzendsten Namen Ackermann und Schröder und kann die realistische genannt werden. Ihr steht eine Schöpfung unserer Klassiker, die idealistische Schule Weimar's gegenüber. Schiller und Goethe sind ihre Pathen; sie ist eine gelehrte Reaktion gegen einen überwuchernden Naturalismus. Die Schauspielkunst trat hier unter den vorherrschenden Einfluss der Poesie, lernte an Schiller's Wallenstein wieder den Vers sprechen, wurde aus einer überwiegend mimischen eine vorherrschend rhetorische Kunst, gefiel sich in der antiken

Kleidung und Haltung, in einer Erneuerung des hohen französischen Pathos und gewann an Schule, was sie freilich an Volksthümlichkeit eingebüsst hatte.

Iffland neigte zu der realistischen, Fleck in Berlin zu der idealistischen Schule. Einen der Romantik verwandten Zug begegnen wir zum ersten Male in der genialen Sofie Schröder, welche die Weimarer-Ziele auf dem Hamburger-Wege erreichte und eine hinreissende Leidenschaftlichkeit und Wahrheit der Darstellung durch ein strenges Studium der Form nur mässigen, nirgends hemmen liess. Die Idealität wurde in ihr eine Realität; Freiheit und Gesetz waren in ihr wie in jedem Genie Eines. Ein verwandter Geist war Ferdinand Esslair (geboren 1772 zu Essek); auch er bemühte sich, die Weimarer Rhetorik mit Lebenswahrheit zu erfüllen, die Antike zu nationalisiren.

Das deutsche Theater kämpfte schwere Tage unter der Herrschaft der Franzosen, ohne sich jedoch zu ihrem Diener zu erniedrigen, wenn es auch schweigen musste. Iffland, Direktor zu Berlin, benützte jede Gelegenheit zu patriotischen Anspielungen und wurde eines Abends, als er zum Geburtsfeste der fernen Königin Luise mit dem Blumenstrausse an der Brust erschien, zum Jubel des Volkes, vom Theater hinweg in das Gefängniss geführt. Aehnlich litt Schröder zu Hamburg, der damals von Frankreich annektirten Stadt. Eine strenge Zensur herrschte, Goethe und Schiller waren im Grossen und Ganzen verboten; die Wörter: Vaterland, Tyrann, Unterdrückung und Freiheit durften nicht ausgesprochen werden; das „deutsche Theater“ musste seinen Namen ablegen und sich auf dem Zettel das „Theater auf dem Gänsemarkt“ nennen. Da man im Singspiel: „Das Dorf im Gebirge“ einen Angriff auf die Militäraushebung sah, schleppten Gensdarmen Schröder vor den Marschall Davoust. Der Altmeister der deutschen Bühne zog sich auf dieses hin 1812 von derselben ganz zurück.

Als Sofie Schröder von den in Hamburg 1813 noch einmal einrückenden Franzosen den Befehl erhielt, mit der französischen Kokarde auf der Bühne zu erscheinen, nahm sie eine von riesenhafter Grösse, rief Lachen und Spott hervor und entfloh nach Prag.

Die deutsche Bühne liess sich auch von den französischen Mustern nicht um ihre selbstständige Entwicklung bringen, wenn

diese nicht, wie in Weimar, freiwillig aufgestellt wurden, von unseren Klassikern selbst, als sie — namentlich Goethe — auf die Veredlung der Form einen so strengen Nachdruck legten.

Aus der französischen Zeit dürfte auch ein schauspielerischer Geheimbund „zum blauen Stein“ herühren, der eine Organisation des deutschen Schauspielerstandes anstrebte und sich später das Ziel gesteckt zu haben scheint, alle Hofbeamten an den Bühnen zu verdrängen und die Leitung derselben ausschliesslich in schauspielerische Hände zu bringen. Freilich diente der Bund bei Anstellungen, Gastrollen auch als ein bequemes Werkzeug für die Eingeweihten und gegen die Nichteingeweihten. Esslair war Mitglied, der Hauptkonvent zu Stuttgart. Ein Mitglied desselben, der Schauspieler Blumauer, verrieth den Geheimbund 1820 dem Könige. Die Verbindung wurde bei Festungsstrafe aufgelöst; die Bundeskasse, die zu Unterstützungen dienen sollte, etwa 30,000 Gulden enthaltend, ist, wie es heisst, nach Darmstadt gekommen, aber spurlos verschwunden.

Hervorragende Führer des alten Theaters schieden um die Zeit des Wendepunkts von 1815. So Iffland am 22. September 1814, so Schröder am 2. September 1816, so der Prager Direktor Liebich am 22. Dezember desselben Jahres, mit dem (nach Eduard Devrient) die alte Prinzipalschaft glanzvoll zu Ende geht, die alte patriarchalische Leitung der Bühne; er sagte noch Du zu seinen Mitgliedern, sie nannten ihn Papa! Weber dirigierte, Sofie Schröder wirkte, Ludwig Löwe, später der glänzendste Held der deutschen Bühne, jetzt noch Thaddädl in der Wiener Posse und Tenorbuffo, begann unter ihm.

Wir wissen, wie ernst und mächtig sich gerade das von Napoleon niedergeworfene, nach Osten zurückgedrängte Preussen auf allen Gebieten emporarbeitete; es ist diese Wiedergeburt seine schönste und deutscheste Epoche gewesen. Dieses schwerringende Land fand doch Zeit, 1808, auch des Theaters zu gedenken; von Königsberg aus wird es am 16. Dezember den Anstalten, welche Einfluss auf allgemeine Bildung haben, beigezählt und mit den Akademien der Wissenschaften und der Künste dem Unterrichts- und Kultusministerium untergeordnet. Leider wurde dieser Schritt, der uns zum ersten Male das in Aussicht stellt, was

die Zukunft mit Nothwendigkeit bringen wird, bereits am 27. Oktober 1810 zurückgenommen, das Theater unter die Anstalten zur Bequemlichkeit und zum Vergnügen geworfen und — der Polizei unterstellt! Die Bühne konnte nicht tiefer herabgewürdigt werden! Nach einem kurzen Lichtblitze die dunkelste Schmach!

Freisinnige Fürsten hatten nach Josef des Zweiten leuchtendem Vorgange Nationaltheater geschaffen; jetzt, nach dem Siege der Nation, konnte es sich zeigen, ob das deutsche Volk Sinn und Kraft besitze, die Sache eines Nationaltheaters in die eigene Hand zu nehmen. Zum ersten Male traten dort und da seine Vertreter, Landstände zusammen; aber nirgends nahmen diese das Theater als ein Eigenthum des Staates in Anspruch, nirgends zeigten sie, dass die nationale Bedeutung des Theaters von ihnen erkannt sei; überall schoben sie dasselbe den Fürsten zu, als eine Liebhaberei derselben, und überliessen es diesen und den Zivillisten, die Opfer zu tragen. Mitschuld trägt freilich auch der Umstand, dass wir keine dem Volke imponirende nationale, in der deutschen Geschichte wurzelnde Dramatik besaßen, dass die Werke unserer Klassiker dem allgemeinen Verständniss theilweise so ferne liegen. Von nun an treten die Hoftheater in den Vordergrund; die Pflege des heimatlichen Schauspiels wird eine Sache der Gnade, Oper und Ballet sehen hochmüthig auf die arme Aschenbrödel herab.

Die deutsche Geschichte verschliesst sich den Dichtern; sie dürfen die Personen der Fürstenhäuser nicht auf die Bühne bringen, nicht innere Freiheitskämpfe, nicht einmal Konflikte mit dem Auslande. Die Loge der Gesandten muss geschont werden! Das ist die Folge des Hofcharakters der Bühne, dass nunmehr der Fürst für jedes Wort verantwortlich ist oder scheint, das in seinem Hause gesprochen wird. Wenn wir auch anerkennen, dass die deutsche Bühne ohne die Hoftheater in den trüben Tagen der Reaktion noch tiefer gesunken wäre und jetzt wenigstens äussern Glanz und eine bürgerlich ehrenvollere Stellung ihrer Mitglieder gewann, so ist doch nicht zu leugnen, dass mit der allgemeinen Reaktion die Fesselung der Dramatik Hand in Hand ging. Auch diese goldenen Fesseln drücken.

Auch die Wendung ist neu, dass jetzt an die Spitze der Bühnen Kammerherren treten. Das erste Beispiel gibt Berlin. Graf

Karl Moritz von Brühl wird (am 14. Februar 1815) Intendant. Die Aufschrift des Zettels: „Königliches Nationaltheater“ fällt hinweg und heisst von jetzt an: „Königliche Schauspiele.“ Die Nation hatte ausgespielt.

Die Intendanzen wurden jetzt Mode; Oberregisseure oder Dramaturgen an ihrer Seite oder ihrer Stelle wie Tiek in Dresden, Klingemann in Braunschweig, Holbein in Hannover, Schreyvogel (West) in Wien, der Bearbeiter der „Donna Diana“, zählen zu den Ausnahmen. Der letztere darf als der Gründer des hochberühmten Wiener-Burgtheaters betrachtet werden. Gleichwol hatte er, der die Sofie Schröder, Sofie Müller, Julie Gley (die spätere Rettich), einen Anschütz, einen Löwe heranzog, tagtäglich mit einem beschränkten Intendanten Graf Czernin zu kämpfen. Das Ende war auch hier — 1832 — dass Schreyvogel einst vor dem Theaterbureau den Theaterdiener mit dem Pensionsdekret stehend fand. Der Intendant siegte über den Mann von Fach, die Aristokratie über die Kunst!

Iffland hatte, bevor er starb, Sorge um einen würdigen Nachfolger getragen und — Ludwig Devrient nach Berlin gezogen. Dieser bezeichnet eine neue Epoche seiner Kunst.

Schon Tiek bekämpfte den Kultus, der mit Schiller's Dramen getrieben werde, und leitete von ihnen die Gefahr einer in Deklamation untergehenden Schauspielkunst ab. Was er Schiller vorwirft, gilt aber von ihm und der romantischen Schule in noch höherem Grade; diese brachte Kalderon's Ueberschwenglichkeit, das Getöne spanischer Trochäen, selbst Sonette, Stanzas, metrische Künsteleien statt echtdramatischer Monologe und führte im Bunde mit dem aus Frankreich herübergeholten Melodram (z. B. Waise und Mörder 1819) bald dahin, dass die Schauspieler nur noch deklamirten und — wie früher den Vers — jetzt die Prosa und eine einfache natürliche Sprache nicht mehr zu sprechen vermochten.

Auf der anderen Seite war durch Kotzebue, wie Eduard Devrient scharf hervorhebt, eine Verflachung der Schauspielkunst eingerissen; er gab ihr statt Menschen leichtgespielte Rollen, Schablonen statt Charaktere.

Dieser Verflachung und jener Deklamationswuth, — auf welche in Berlin der Umstand, dass 1817 das Schauspielhaus abbrannte, die Darstellungen in das grosse Opernhaus verlegt wurden, die Dar-

steller selbst dadurch zu verstärktem und gedehnterem Vortrage genöthigt wurden und diese neue Sprechweise in das neugebaute Schinkel'sche Theater zurückbrachten, nur ungünstig einwirken konnte, trat Ludwig Devrient (geboren 15. Dezember 1784) schroff entgegen. Er, dem alle rein rhetorischen Rollen missglückten, war der entschiedene Gegensatz der Weimarer. Eduard Devrient sagt von ihm: „Er besass weder Anmuth noch Adel noch Flüssigkeit der Rede, seine Sprache hatte einen hohlen, nasalen Kehlton und stiess auf die Accente, wodurch namentlich der Vers nicht selten zerrissen wurde. Ideale Menschheit in reinem Ebenmasse darzustellen, war Ludwig Devrient's Bestimmung nicht, die schöne Form stand ihm nicht zu Gebote; sein Geist jagte mit einer Art von dämonischer Lust an den Grenzen des Menschlichen nach seinen extremen Erscheinungen.“ So war Franz Moor seine Glanzleistung. Das „Ausserordentliche, Entsetzliche, Grausenerregende“ auf der einen, das Bizarre, Groteske (Falstaff, Rochus Pumpernickel, Schneider Kakadu) auf der anderen Seite war das Gebiet seiner genialen Kraft zu charakterisiren. Erinnert er Sie nicht an seinen Freund Hoffmann? Auch er ist ein Romantiker, nur gegen die Nachtseite des Lebens gewendet. Er versenkte sich — bis zum völligen Aufreiben der eigenen Persönlichkeit — in seine Rollen; ohne auf Beifall zu sehen, schuf er seine Gestalten; er lebte sie, er ging an ihnen zu Grunde.

Neben den Hofbühnen gewähren die Stadttheater der Zeit nicht etwa ein fröhlicheres, freieres Bild; sie sind genöthigt, den Glanz der ersteren nachzuahmen und den Launen des Publikums zu fröhnen, dieses ihres Souverains. Am ehesten zieht uns die Wiener Volksbühne an, dieser Rest eines wahrhaft nationalen, aus ureigenem Geiste herausgebornen Theaters mit seinen grossen Komikern Hasenhut, Ignaz Schuster, dem Schöpfer des Staberl, und Raimund. Diesem, zu dem wir zurückkehren werden, schliessen sich später Nestroy, Scholz, Karl (zuerst in München) an. Wir wissen, dass die Blütezeit dieser Posse zu Ende ist. Das Jahr 1848 trug sie zu Grabe. Wien lachte nicht mehr.

Wir wollen, ehe wir von der Schauspielkunst scheiden, nur noch sehen, wie die ideale Weimarer Schule — endete. Ein Melodram: „Der Hund des Aubry“ hatte in Paris Aufsehen gemacht; ein Schau-

spieler Karsten richtete einen Pudel zu der neuen Hauptrolle ab; der Hund hat in jenem Stücke den Mörder seines Herrn zu verfolgen und wieder zu erkennen. Diese Hundekomödie wurde überall, auch in Berlin mit Ludwig Devrient als Mörder, aufgeführt. Goethe weigerte sich und sah in der Darstellung eines solchen Stückes eine Entweihung der Bühne.

Seine Gegner am Hofe gewannen den Grossherzog, und der Pudel — wurde hinter Goethe's Rücken zum Gastspiel berufen. Goethe erklärte auf der Theaterprobe, er habe mit einem Theater, auf dem ein Hund spiele, nichts mehr zu thun, und fuhr nach Jena. Die Folge war, dass Karl August Goethe der Intendanz enthob, Graf von Edling zum gefügigen Nachfolger ernannt wurde, und der Hund des Aubry am 12. und 14. April 1817 (unter Opposition des Publikums, zu der Ehre desselben gesagt) über dieselbe Bühne ging, die Schiller und Goethe geweiht hatten. Goethe einem Pudel, das künstlerische Prinzip einer fürstlichen Laune, die Idealität — der Bestialität geopfert — von einem Karl August! Das ist das Los des Schönen auf der Erde! Das ist — nicht romantische — aber geschichtliche Ironie!

Wir wenden uns zu der Poesie. Wie draussen auf der Strasse politische Parteien entstanden waren, treten diese nun auch in die Literatur ein; wir verfolgen von nun an eine aristokratische und eine freisinnige Richtung. Im Ganzen steht diese wie jene dem Volke ferne, jene aus Grundsatz, diese, weil sie muss, weil sie in den Staat, in die Geschichte nicht greifen darf und daher Dichter und Künstler zu ihren Helden, Literaturfragen zu ihren Themen macht. Auch, wo volksthümlichere Stoffe ergriffen werden, ist die Formwillkür und Formkünstelei der Romantik nicht überwunden und steht als ästhetische Feinküche dem allgemeinen Verständniss ferne. Die Folgen der Reaktion blieben auch in Kunst und Wissenschaft nicht aus.

Während Frankreich, das eben besiegte, ein reges literarisches Leben anhub, seine älteren Dichter in neuen Ausgaben auflegte, um

den im Felde verlorenen Ruhm geistig zurückzugewinnen, selbst neue Bahnen versuchte und an seiner Wiedergeburt arbeitete, brachen wir, die Sieger, müde zusammen. Die politische Lyrik wird niedergeschlagen, die Arndte schweigen; wir flüchten uns in den Orient, trinken Lethe aus Rossini's Melodien und lesen den Helden des Tages: Claren, dessen gesammelte Schriften den charakteristischen Titel tragen: Männerbibliothek. Dahin waren die Männer der Freiheitskriege gekommen! Während einzelne kräftigere, gesinnungstüchtigere Geister sich noch in einem Kampfe mit der Form abmühen — wie soll auch in einem formlosen Staate der Geist und aus ihm heraus die Kunst feste Formen erzeugen können? — walzt die trunkene Masse, Vergessenheit suchend, auf den Gräbern der Freiheitskämpfer, — *allegro con fuoco*, nach Weber's Lieblingstaktschlag, der die ganze Tanzweise durch seine „Aufforderung zum Tanze“ im Tempo so hinreissend beflügelte! — und ahnt nicht, dass sie auf einem Vulkane tanzt.

Nach dem grossen napoleonischen Schicksalsdrama, diesem erschütternden Falle des gewaltigsten Menschen der Zeit begehrte die erregte Fantasie gleiche Erschütterungen von dem Spiegel des Lebens, von der Bühne; das unheimliche Schicksalsdrama blühte daher fort. Zu Werner tritt jetzt Adolf Müllner, geboren am 18. Oktober 1774, ein Schwestersohn Bürger's. Wie Hoffmann war er Jurist. Ein Liebhabertheater regte ihn 1810 zu dramatischen Arbeiten an. Seine grösste Wirkung ist an eine Dichtung geknüpft gewesen, welche in Erinnerung an jene Schlussverse Schiller's (Braut von Messina):

»Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
Der Uebel grösstes aber ist — die Schuld.«

diese Aufschrift führt. Die Zeitgenossen reihten ihn nach diesem Werke zu den grössten Tragikern!!

Die Tragödie der ganzen Zeit, welche die Völker dem Schicksale der Unfreiheit matt erliegen sah, konnte im Grossen überschrieben werden: Die Schuld! . . .

Müller, der (im Morgenblatt, in der Hekate, in dem Mitternachtsblatt) einer der heftigsten Kritiker, prozesssüchtig und streitlustig wie im Leben war, wollte sich zwar vertheidigen und

behauptete, er hätte in seinen Dramen weder einen unchristlich groben Fatalismus das Wort reden, noch ein eckelhaftes Zigeunerweib auf den Delfischen Dreifuss des Orakels erheben wollen; man vergleiche aber damit die Worte seines Helden Hugo:

Thun? Der Mensch thut nichts. Es waltet
Ueber ihm verborgner Rath,
Und er muss, wie dieser schaltet,
Thun! Das nennst du eine That!

— —

Eh nicht der verfluchte Tag
Ist vorüber, will ich nichts —
Gar nichts wollen und nichts thun.
Heut regiert mein böser Stern.

Als zum Schlusse — um den Fluch einer Bettlerin zu erfüllen
— Leichen die Bühne bedecken, ruft ein Knabe — Otto — wie
wir selbst:

Gott! Warum — warum ist denn
So Entsetzliches geschehn?

Jerta antwortet „gross und ruhig (!)“:

Fragst du nach der Ursach, wenn
Sterne auf und untergehn?

(Otto scheint kein wissbegieriger Knabe zu sein, und diese
Frage nach Müllner's Naturwissenschaft zu den unlösbaren zu
gehören!!)

Was geschieht, ist hier nun klar;
Das Warum wird offenbar,
Wenn die Todten auferstehn!

Diesem Stücke gehört auch das oftangeführte, jetzt komisch
gewordene „fliegende Wort“ an:

Erkläret mir, Graf Oerindur,
Diesen Zwiespalt der Natur!

Der Zwiespalt der Natur kommt Dramatikern, die nicht motiviren können, sehr bequem! Die Hofmann'sche Doppelgängerei wird nun in das Ich hineinverlegt.

Müllner erinnert uns an den modernen Novellisten Temme; beide verwandeln den Staub ihrer Gerichtsakten in Poesie. Bei Müllner wird das Drama ein Prozess, der um so unangenehmer wirkt, auf je leichteren Versen die Verbrechen einherhüpfen. Die Kosten trägt die — Aesthetik. . .

Ernst Freiherr von Houwald (geb. am 29. Nov. 1778, † 28. Jänner 1825) ist weniger durch seine jetzt vergessene Schicksalsstücke: das Bild (1821), der Leuchthurm (1822), Fluch und Segen, als durch die vernichtenden Kritiken Börne's bekannt geblieben. Er ist ein weicher Lyriker, auch Kinderschriftsteller gewesen. Das Schicksal zerfloss bei ihm in Thränen und trat wie er selbst nur als schüchterner Dilettant auf. Der Maler Spinarosa war einst eine Lieblingsrolle deklamationswüthiger Schauspieler.

Ein echter Dichter leidet noch heute darunter, dass auch ihn einmal die Ahnfrau „Schicksal“ berückte. Franz Grillparzer, geb. zu Wien, 15. Jänner 1790, einer der wenigst bekannten und doch bedeutendsten Dichter Deutschlands, erlag in seinem Aufzuge zum höchsten Ziele allerdings einem Schicksale, dem grausamsten: ein österreichischer Beamter gewesen und geblieben zu sein und seine blütenreichsten Jahre unter den trübsten der Wiener-Zensur verlebt zu haben. Man sagt oft, der Profet gelte nichts in seinem Vaterlande. Grillparzer, fast immer in Wien geblieben, zeigt, dass der Profet auch schwer im Vaterlande etwas Rechtes werde. Grillparzer opferte der Schicksalsidee seine erste berühmtere Dichtung, die „Ahnfrau“, und erlebt dafür bis heute die Schmach, mit den Schicksalsdichtern immer in gleichem Augenblicke genannt zu werden. Auch Grillparzer vertheidigte seine Dichtung, deren Held uns in den bekannten Trochäen zuruft:

»Ja, ich bin's, Du Unglücksel'ge,
Ja, ich bin's, den Du genannt,
Bin's, den jene Häscher suchen,
Bin's, den alle Lippen fluchen,
Bin's, den jene Wälder kennen,
Bin's, den Mörder Bruder nennen,
Bin der Räuber Jaromir!«

mit der Behauptung, dass der verstärkte Antrieb zum Bösen, der in dem angeerbten Blute liegen kann, die Freiheit und die moralische Zurechnung nicht aufhebe. Jaromir, frühe dem Grafen Borotin, seinem Vater, geraubt, wächst unter den Räubern auf; später ein Karl Moor in zweiter, nicht verbesserter Ausgabe tödtet er seinen eigenen Vater; Bertha, seine Braut und Schwester, vergiftet sich selbst. Da erscheint die Ahnfrau, die einer Schuld wegen — streng genommen ist es die Müllner'sche Schuld — so lange ruhelos irren muss, bis ihr Haus ausstirbt, und fordert von Jaromir den ermordeten Vater. Da sie Bertha ähnlich sieht, stürzt er in ihre Arme — in den Tod. Sie spricht — auch „gross und ruhig“:

Scheid' in Frieden, Friedenloser! —
 Nun wohlan, es ist vollbracht
 Durch der Schlüsse Schauernacht.
 Sei gepriesen, ew'ge Macht!
 Oeffne dich, du stille Klausen,
 Denn die Ahnfrau kehrt nach Hause.

Wir haben es der Kritik Tieck's und Börne's und dem allmählig wieder erwachenden freiheitlichen Sinne der Völker zu danken, dass unser „Schicksal“ wirklich in seine stille Klausen heimging.

Grillparzer selbst wandte sich, mit seinem in der Romantik herangewachsenen Geiste, plötzlich zu der Antike zurück und schuf, zu Goethe's Ifigenie emporblickend, seine vielfach modern gedachte, aber doch hochpoetische „Sapfo“, die unglückliche Liebe dieser gefeierten Dichterin zu Faon schildernd; dieser wendet sich vor dem hochsinnigen Weibe zu der einfacheren, ihm näherstehenden Melitta, und Sapfo tödtet sich durch jenen bekannten Sprung in das Meer, der vielleicht nur ein Sinnbild, keine Thatsache ist. Bekanntlich stürzten, gelegentlich bemerkt, die korinthischen Kolonisten von Leukas Missethäter von dem Heiligthume des Apollon auf dem Vorgebirge in das Meer und sahen die That als gesühnt an, wenn der Verbrecher sich retten konnte. Der Sprung vom leukadischen Felsen galt den Dichtern daher als ein Bild der Reinigung von Schuld, auch der Befreiung verzehrender Leidenschaft, eines Sieges über sich selbst.

Grillparzer's Tragödie der unglücklichen Dichterin wurde unendlich günstiger aufgenommen, als die Trilogie: „Das goldene Vliess“ (1822). Doch hat ein Theil derselben „Medea“ durch Fanni Janaushek in neuerer Zeit verspätete Triumfe gefeiert. Der Dichter machte einen Anlauf zum historischen Drama in Ottokar's Glück und Ende (1825), der ihm schmerzliche Erfahrungen bereiten sollte; er hatte den Böhmenkönig zum Helden gewählt, und die Wiener Zensur wollte in den Bau des Stückes eingreifen, Rudolf von Habsburg verherrlicht, zur Hauptperson gemacht sehen. Eingeschüchtert flüchtete Grillparzer abermals zu der Antike.

Als Dramatiker traten in diesem Zeitraum, meist im Anschluss an die Romantiker neu auf: Zedlitz, Auffenberg (geb. 1798 zu Freiburg), ein fruchtbares, versefertiges Talent, Klingemann, der 1816 einen effektvollen „Faust“ veröffentlichte, aber auch Goethe's „Faust“ zum ersten Male auf die Bühne brachte (1829), Ernst Raupach, geb. 1784, der seine in Russland gewonnenen Anschauungen in den „Fürsten Chawansky“ (1818) und in der gegen die Leibeigenschaft gerichteten erschütternden Tragödie „Isidor und Olga“ (1826) effektiv verwerthete und später zu Berlin eine grosse Thätigkeit im Lust- und Trauerspiel entfaltete, endlich Michael Beer, der Bruder Meierbeer's, geb. 1800 zu Berlin. Derselbe wandte sich modernen Ideen, modernem Stoffe zu und widmete der Form die höchste Sorgfalt. 1826 erschien, wol aus des Dichters eigener Brust entsprungen, der „Paria“ und schildert einen edlen, unter dem Fluche seiner Kaste zu Grunde gehenden Jüngling. Ein politischer Abenteurer, rasch gehoben und gestürzt, ist in „Struensee“ gezeichnet. Der Bruder schmückte dieses Werk mit einleitender Musik. Beer gehört der Schiller'schen Schule.

Steigen wir zu der Volksbühne herab, so haben wir eines eigenthümlichen Geistes, eines Humoristen zu gedenken. Ferdinand Raimund (1790 zu Wien geboren) war Schauspieler und Dichter. Wer kennt nicht den „Bauer als Millionär“, den „Alpenkönig“ die „gefesselte Fantasie“, den „Diamant des Geisterkönigs“, den weit berühmt gewordenen „Verschwender“? Raimund besass leider keine ursprüngliche Bildung und musste sich selbst emporarbeiten; wie es Autodidakten gerne geht, liebte er die Allegorie, fasste den Gedanken, den ihm zu fernem und doch von ihm geahnten, gerne

unter der Form des Bildes. Daher ziehen sich Allegorien, Feen, Geister durch alle seine Stücke, manche von komischer, andere von ernster Bedeutung z. B. „die gefesselte Fantasie.“ Das ist ein Bild der Poesie der ganzen Zeit gewesen! Von erschütternder Wirkung ist der Abschied der „Jugend“ vom reichgewordenen Bauer — es war dies eine Glanzrolle der berühmten Therese Krones, mit dem Liede: Brüderlein fein, es muss wol geschieden sein — und die Einkehr des Alters.

Raimund lief von seinem Zuckerbäcker 1808 zum Theater, um Tyrannen zu spielen; erst als Komiker drang er später durch. Seine Erscheinung war halb ernst, halb komisch; man wusste nicht, ob man über diese ewige Beweglichkeit von Kopf und Händen, diese Heftigkeit der Geberden, dies rollende Auge lachen oder gerührt sein sollte, von Theilnahme ergriffen? Unter schroffer Form schlug hier ein edles, weiches Herz. Seine Dichtungen sprechen dieses, seinen mit Liebe kämpfenden Menschenhass, sein mit Wehmuth spottendes, mit Lachen eine Thräne maskirendes Wesen deutlich aus. Er war auf seinen Reisen durch ganz Deutschland, wo er überall die Wienerposse einbürgerte, reich geworden, geschätzt, geliebt . . und doch trübsinnig geblieben. Seine Possen kamen ihm, der nach unerreichbaren Höhen blickte, schal, sein Spiel als eine Hanswurstiade vor; er war im Tiefsten unbefriedigt und — warf den Hobel hin. 1836 erschoss er sich. „Ein' Aschen“, wie der Refrain eines seiner Lieder lautet. Das war das Ende dieses echten Volksdichters.

— . —

Wenden wir uns zu früher aufgetretenen Meistern, zunächst zu den Häuption der romantischen Schule.

Fouqué errang mit dem Märchen „Undine“ seinen reichsten, nicht ganz erblichenen Erfolg.

Hoffmann fuhr fort, sich und seine Leser mit dem „Elixire des Teufels“ (1816) zu berauschen und mit den „Serapionsbrüdern“ (1819) zu schwelgen. Er ist Romantiker; es ist aber nicht die Romantik der Transszendenz, der Himmelfahrt, sondern einer Desszen-

denz, einer Höllenfahrt, eine Romantik des Materialismus und Pessimismus; Hoffmann sieht „den Teufel auf Alles seinen Schwanz legen.“ Er endete an der Rückenmarksdarre, 1822. Als er auf diesem letzten Lager gebrannt werden musste, schnurrte noch der Kater Murr in ihm, und er rief den Freunden zu: Wie riecht der Braten?

Tiek, der in seiner zweiten Periode namentlich kritisch thätig gewesen war und 1818 Shakespeare's London besucht hatte, trat 1821 plötzlich wieder als Dichter auf; in gleichem Jahre waren Goethe's Wanderjahre erschienen. Goethe's Vorbild führte auch den alten Romantiker dem modernen sozialen Leben und der Form, in der sich Zeitbilder vortrefflich einrahmen lassen, der Novelle zu. Tiek, der Novellist, zählt zu unsern Klassikern, er besitzt Fantasie, Schalkhaftigkeit, glänzenden Styl. Die alte romantische Anschauung klingt nach, wenn wir ihn gerne Dichter zu Helden wählen, Shakespeare und Kamoëns verherrlichen sehen.

Die romantische Schule gewinnt einen neuen Jünger an Josef von Eichendorff (1788—1858), der ein geborner Katholik war und daher ein heitres Lied singen konnte ohne bangen Zweifel, ohne Unruhe und Gewissensqual. Den Filistern schleuderte er, Tiek folgend, 1824 ein dramatisirtes Märchen nach: „Krieg den Filistern“; das in der Lucinde gepredigte ästhetische Nichtsthun, dort uns verächtlich, wird bei Eichendorff fast liebenswürdig. „Aus dem Leben eines Taugenichts“ (1821) tritt uns eben kein frecher Sinnenrausch, sondern die Harmlosigkeit eines Dichters entgegen, der zwar nicht handelt, aber die Restaurationszeit anmuthig — von ihren Tendenzen unbehelligt — verträumt.

Wenden wir uns der schwäbischen Schule zu, so sehen wir Uhland — im Gegensatze zu Tiek — Dramatiker werden. Er war eben der Kräftigste.

An Uhland's Seite treten: Gustav Schwab, geb. 1792, der sich selbst Uhland's ältesten Schüler nannte, Lied und Ballade versuchte mit Innigkeit, Volksklang und Erfolg — Karl Mayer mit Frühlingsliederchen — Gustav Pfizer — Justinus Kerner, geb. 18. September 1786 zu Ludwigsburg, der bekannte Mystiker, Gespensterseher und Sänger des Todes, mit der Seherin von Prevorst am Arme. 1826 erschienen die Gedichte dieses Novalis unter den

Schwaben zum ersten Male, in der durchgehenden Stimmung des Verses:

Ein Kraut nur heilt Menschenwunden,
Menschenwunden klein und gross,
Ein Tuch nur hält sie verbunden,
Leichentuch und Grabesmos.

Die oft glückliche Form versöhnt uns schwer mit dem pathologischen Grundtone dieser Lyrik, schwer mit dem neuen Evangelium von Weinsberg, dass der Schmerz die Quelle der Poesie und das arme Herz des Sängers einer Glocke zu vergleichen sei, die Schläge leiden müsse, damit sie töne. Wir wollen die Töne und nichts von den Schlägen hören. Der Mann zerdrückt seinen Schmerz. Zu Weinsberg, wo die Weiber ihre Männer trugen, ist es um so peinlicher zu sehen, dass der Mann sich fallen lässt.

Das junge Deutschland, namentlich Heine nahm später von Zeit zu Zeit bei Justinus Kerner den Dichterschmerz, der auf Vorrath lag, und das nasse Thränentuch zu leihen und stellte sich, als ob es selbst so bitterlich geweint hätte. Theobald Kerner, der Sohn, lacht heute, wo der Vater geweint haben will, und sieht nur die Geister — des Humors.

Gestatte man mir noch einer charakteristischen Erscheinung zu gedenken, die mit der Romantik innerlich verwandt ist und die Traumseligkeit der schwäbischen Ruhe theilt.

Iosef von Hammer (zu Wien) hatte begonnen, die Dichter des Orients, namentlich Hafis in beifällig aufgenommenen Uebersetzungen nach Deutschland zu tragen. Das vom Kampfe ermüdete Abendland war rasch bereit, die böse politische Lyrik mit dem Wollustkultus der Morgenwelt zu vertauschen. Goethe ging weiter und versuchte — 1819 — in seinem „westöstlichen Divan“ *) nur die orientalischen Formen zu entlehnen, aber einen neuen verwandten Inhalt selbst nachzudichten. Er sah hier, wie er an Zelter schreibt, die Elemente einer Poesie, wie sie seinem Alter zieme. „Unbedingte Ergebenheit in den unergründlichen Willen Gottes, heiterer Ueberblick des beweglichen, immer kreis- und

*) Divan heisst bei den Arabern jede Sammlung eines Schriftstellers, bei den Persern eine von Ghaselen, nach den Endbuchstaben der Reime geordnet.

spiralartig wiederkehrenden Erdentreibens, Liebe, Neigung, zwischen zwei Welten schwebend, alles Reale geläutert, sich symbolisch auflösend. Was will der Grosspapa weiter? —

Später: „Ich segne meinen Entschluss zu diesser Hegira *), denn ich bin dadurch der Zeit und dem lieben Mitteleuropa entrückt, welches für eine grosse Gunst des Himmels anzusehen ist, die nicht einem Ieden widerfährt.“

Mit einer Hegira hebt Goethe an:

„Nord und West und Süd zersplittern,
Throne bersten, Reiche zittern,
Flüchte du, in reinem Osten
Patriarchenluft zu kosten!
Unter Lieben, Trinken, Singen
Soll dich Chiser's**) Quell verjüngen.“

Mit: „Gute Nacht“ schliesst er:

„Nun so legt Euch meine Lieder
An den Busen meinem Volke
Und in eine Moschuswolke
Hülle Gabriel die Glieder
Des Ermüdeten gefällig.“

An die Stelle des katholischen tritt hier das orientalische Paradies; statt Madonna grüssen uns die Huris Mahomed's.

Mit Goethe gleichzeitig versuchte sich Rückert und schuf ein neues mächtiges Stück Weltliteratur in deutscher Sprache. Er sagt in Goethe's Geist und universell:

»Die Poesie in allen ihren Zungen
Ist den Geweihten eine Sprache nur,
Die Sprache, die im Paradies erklungen,
Eh' sie verwildert auf der wilden Flur.«

Mit einer seltenen Formgewandtheit trägt uns Rückert nach Arabien oder Persien, „auf Flügeln des Gesanges“, und bemüht

*) Flucht; von einer Flucht Mahomed's zählen die Mahomedaner ihre Zeit.

**) Chiser, Hüter der Quelle des Lebens, das Alter verjüngend.

sich, uns für die milde aber etwas thatarme Philosophie des Orients zu gewinnen.

Was sollte uns aber im Ganzen dieser neue Kultus? Sollten wir vom Osten erst lieben und trinken lernen? Die Sucht des Genusses tritt dort nur offener zu Tage; sie mit vorgenommener orientalischer Maske auf Deutschland's sittsamen Strassen predigen, war freilich theilweise eine Reaktion gegen die frömmelnde, zur Betschwester gewordene Romantik, Lucinde in das Türkische übersetzt. Nun wurde Betäubung dem Volke geboten, neue Flucht aus der Gegenwart empfohlen; freie Liebe sollte die thörichte Liebe zu der Freiheit vergessen machen; Deutschland sollte wieder — auf westöstlichem Divan — in Schlummer sinken! Ob es gelingen wird? Und was für Träume in dem Schläfe kommen mögen?

Die Romantik floh in das Mittelalter; nun geht die Hegira ostwärts. Die Romantik bot ein Schlaftrunk aus römischer Quelle, in mittelalterlich geformten Kelche, die Restauration dagegen kredenzte, religiös gleichgültig, sittlich frivol, aber politisch reaktionär im Metternich'schen Sinne, das zu Träumen aufregende, aber in Wirklichkeit erschlaffende — Opium des Ostens.

Metternich's Ziel war — und diese orientalisirenden Dichter halfen ihm unbewusst — über die Völker: eine — nein — tausend und eine Nacht!

II.

Unter den Romantikern, den orientalischen Pilgern und den Duodez dichtern der Restaurationszeit nimmt eine wunderbar isolirte Stellung Ladislaus Pyrker (1772—1847) ein, 1820 Patriarch von Venedig, 1827 Erzbischof von Erlau. Er schrieb wol die letzte Iliade nach Homer d. h. er versuchte noch einmal das antike Epos neuzubeleben und moderne Stoffe in die alte Fassung zu bringen. Stoff neu, Form alt . . . kann es einen grösseren Widerspruch gegen die Zeit geben, gegen jede Zeit? Goethe versuchte (in der Ifigenie) alten Stoff neu zu fassen, aber seinen Egmont hätte er gewiss nicht nach der Schablone der Antigone und mit antiken Chören geschrieben. Freilich, einem hohen Kirchenfürsten liegt der Gedanke näher, auch modernen Geist in alte Rituale zu zwängen.

Pyrker war auf einer Reise nach Neapel in die Hände eines Seeräubers gerathen und nach Algier geschleppt worden; durch die Flucht entkam er dem Slavenlose; erst hierauf wurde er (1792) Zisterziesermönch. Diese afrikanischen Anschauungen gaben wol die erste Anregung zu der „Tunisias“ (1820), welche den Zug Karl des Fünften nach Tunis, unternommen, um die Christensklaven zu befreien, nach dem Homer'schen Formular in gelungenen Sechsfüsslern und reichen Bildern schildert. 1824 behandelte er den von Grillparzer und Kotzebue mit Recht dramatisch versinnlichten Konflikt zwischen dem Habsburger Rudolf und dem Böhmischen Ottokar in gleicher Weise.

Beide Stoffe waren wol deutsch, aber nicht von jener Tragweite für das gesammte Deutschland wie der Trojerzug für Griechen-

land, daher schon deshalb keine geeignete Grundlage zu einem nationalen Epos, welches nur Ereignisse veranschaulichen will, die über das Gesamtgeschick einer Nation entscheiden.

Wie bedenklich alles Kopiren ist, zeigt folgender Umstand. Pyrker, über Homer's Schultern hinweg nach dessen Dichtweise schielend, nahm wahr, dass ein Epiker sich nicht mit Menschen begnügen dürfe, sondern eine Göttermaschinerie auf den Platz bringen müsse. Woher aber Götter nehmen, in Afrika oder in Böhmen? Pyrker sucht sich zu helfen und lässt (in der Tunisias) Hannibal in den Lüften spazieren, Mohamed und Attila gegen die Christen verrostete Säbel ziehen, Hermann der Cherusker mit verschlafenen Augen auf die Seite des deutschen Kaisers treten. Aehnliche altgeschichtliche und sagenhafte Gestalten tanzen im zweiten Epos auf Rudolf's und Ottokar's Helmen.

Die Restauration des antiken Epos stimmt wol zu einer Zeit der allgemeinen Restaurationsversuche, verunglückte aber mit diesen.

Dass — im Gegensatze zu Pyrker — der Roman oder die Novelle die moderne epische Form ist, das wussten die kleinen Helden des Tages, fügten auch modernen Stoff in diese Form; aber ihr Standpunkt war zu tief, als dass sie vortheilhaft zu wirken vermocht hätten. Anstatt ihr Publikum zu heben, stiegen sie mit ihm noch ein Stockwerk hinab und spekulirten auf die Schwächen der Menschen.

August Lafontaine soll seine Romane immer unter höchst-eigenen Thränen geschrieben haben; er hatte auch stets sein Publikum vor Augen: seine Frau sass mit dem Strickstrumpfe an seiner Seite. Wie viele nationale Strümpfe haben Lafontaine's Romane auf dem Gewissen!

Kräftiger war van der Velde: er versuchte sich in historischen Freskobildern und wurde der Romantiker der Gymnasiasten. Kein moderner Schriftsteller trat der Pflege der Antike so hindernd in den Weg; unbeachtet lag der Cicero auf der Bank.. unter ihr, verstohlen von uns gelesen, van der Velde's Arved Gyllenstierna.

Tromlitz, Blumenhagen, Bronikowsky, Wachsmann setzten die Fabrik fort; gegenwärtig heisst die Firma: Luise Mühlbach, leidet aber etwas unter der Gewerbsfreiheit.

Auf der Höhe, oder besser gesagt — in der Tiefe — dieser Zeit stand Clauren (1791—1854), eigentlich Postrath Heun zu Berlin, wo man ihn noch lange nach der Zeit seines Ruhmes mit hohen Vaternörtern unter den Linden spazieren gehen sah; er glich bereits einem „vielgelesenen Leihbibliotheksexemplar“. Gutzkow nennt ihn „das Genie der Gemeinheit.“ Verschämte Frivolität kennzeichnet ihn; seine Muse, halb Gurli, halb Lucinde, schlägt das Auge nieder, zeigt aber dafür verstohlen ihre hübsche Wade. Diese fehlt in keiner Beschreibung seiner Heldinnen. Die Mimili, die dichterische Profezeiung der Friderike Gossmann, des deutschen Backfisches, ist seine Schöpfung. Doch noch andere Genüsse stellte Clauren dem armen Geschlechte dieser Zeit — Clauren nach Fichte in der Hand der Jugend, es ist ein empörender Gedanke! — in lockende Aussicht; er ist der Homer der Malzeiten, welche er für einen, auf Freitische angewiesenen Studenten gleich schmackhaft zu schildern weiss, wie für die feinen Diplomaten der Metternich'schen Schule, für einen Gentz, der seine Vergangenheit mit Champagner wegschwemmte, sein nagendes Gewissen mit Austern fütterte. Aus Clauren's Romanen weht der Duft der Küche; Hungern den sind sie daher noch heute zu empfehlen. Clauren's Poesie, das ist die eigentliche „Restauration“ der Zeit. . . .

Ein komisches Talent für die Novelle wie für das Lustspiel, ging hier in der Tendenz, die Lüsternheit zu wecken, unter; er wusste das plötzliche Glücklich- und Reichwerden als so alltäglich und natürlich hinzustellen, dass seine lieben deutschen Zeitgenossen sich — wo möglich — noch thatmüder in die Sofaecke lehnten und das Clauren'sche Glück — von Oben — erwarteten.

Nichts charakterisirt die Zeit so gut, als die Thatsache, dass Clauren auch zum Redakteur der offiziellen preussischen Staatszeitung gewählt wurde! Nach Stägemann, dem Dichter des Freiheitskrieges! Mimili als Leitartikel!

Lieferte so Berlin den Speisezettel der Zeit, das Getränke wurde aus Dresden bezogen, die berühmte matte Limonade, die Theodor Hell in der Abendzeitung kredenzte. Man nennt diese Zeit daher auch die Abendzeitungsperiode. Hell (eigentlich Winkler, zuletzt Vize-Direktor des Hoftheaters) schrieb Gedichte, Novellen, Theaterstücke, Kritiken, Alles so dünn und oberflächlich, wie man in Sachsen die

Butter auf die Brödchen streicht. Ein gewisser Theezirkel-Anstand unterscheidet den Hell'schen Kreis von Clauren; dieser trinkt das Opium des Sinnenrausches mit einer gewissen Unbefangenheit in vollen Zügen, die Dresdener schlürfen.

Tiedge, eine ehrwürdige Gestalt, lebte unter ihnen, ein Kantianer in Versen, der in der „Urania“ die Unsterblichkeit besang. Eine solche Erscheinung wirkt mässigend.

Das begabteste unter diesen literarischen Kindern einer schwächlichen Gemüthlichkeit war — Fridrich Kind (1768—1843), der Dichter des „Freischütz.“ Auch Kreuzer's „Nachtlager in Granada“ ist einem Drama Kind's nachgedichtet.

Diese weiche Richtung, welcher wir den Oesterreicher Castelli anreihen können, den Dichter der Schweizerfamilie, rief auch einen politischen Kindergarten, die Miniaturlyrik der Almanache hervor. Die Titel dieser Almanache plünderten die ganze Botanik; man bekommt wahrhaft Kopfweh, wenn man sich durch diese Tulpen, Alpenrosen, Lindenblüten (sehr passend!) Malven, Immergrün, Vergissmeinnicht, Herbstrosen durchschlagen und dabei noch die Damen „Aurora, Flora, Iris, Urania, Thalia“ und wie diese Albumsgöttinnen alle heissen, am Arme führen muss. Man sehnt sich nach einem tüchtigen Erdbeben, welches alle diese Nipptische der Poesie umwirft. Geduld, es wird kommen! 1830!

Wir haben es Frauen zu danken, dass sie, als die Männer weibisch wurden, zwar noch nicht nach der Emanzipation riefen und diese Erfindung erst später aus Paris beziehen sollten, aber in den Roman doch einigen Anstand wieder einführten. So Johanna Schopenhauer († 1838), Karoline Pichler (1769—1843) zu Wien, Wilhelmine von Chezy, Enkelin der Odendichterin Karschin, geboren 1783 zu Berlin; dieselbe starb vor einigen Jahren in der Schweiz, in grosser Armuth. Die „Euryanthe“ bewahrt ihr Gedächtniss.

Begabter als alle die Genannten war Luise Brachmann aus Sachsen (1777 geboren), mit 13 Jahren von Schiller selbst eingeführt; eine unglückliche Liebe zu einem jüngeren, auch unter ihrem Geiste stehenden Manne führte sie wie Sappho in den Tod; sie sprang in die Saale, am 17. September 1822 bei Halle. Die selbst verfasste Grabschrift lautet:

Treu konnt' ich hoffen und unnennbar lieben
 Und fest verharret' ich, wo ich Liebe gab.
 Was ist von Allem tröstend mir geblieben
 Für Lieb' und Hoffnung — als ein einsam Grab?

So endete eine Schülerin der Romantik! —

Das Verdienst, Clauren's verderbliche Herrschaft gebrochen zu haben, gebührt Wilhelm Hauff (1802—1827) und seiner witzreichen Erzählung: „Der Mann im Monde, oder der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme“ 1825. *) Dieselbe erschien unter Clauren's Namen und war die täuschendste Nachahmung der Süßlichkeit und Frivolität des Restaurateurs zu Berlin. Wolfgang Menzel erzählt, Hauff habe eigentlich als ein ernstlicher Nachahmer Clauren's beginnen wollen; erst auf Menzel's Rath habe er die gelungene Nachahmung zu einer Persiflage aufgehört. Hauff liess 1826 eine „Kontroverspredigt über H. Clauren und den Mann im Monde,“ folgen und erreichte damit, dass das Publikum den plötzlich lächerlich gewordenen Liebling im Stiche liess und ganz vergass, dass es sich ja selbst lächerlich gemacht hatte. Hauff ist durch seinen Roman „Lichtenstein“ (1826), seine Mittheilungen aus den Memoiren des Teufels, welche an die Ironie der Romantiker zurückerinnern, und namentlich durch seine, an Hoffmann sich lehrenden „Fantasien im Bremer Rathskeller“ (1827) bekannt geblieben.

Mit ihm strebten nach dem Ziele einer kräftigeren Romandichtung folgende Männer:

Christian Ernst Benzel-Sternau (1767—1850), ein Schüler Jean Pauls, nur Misanthrop und namentlich Frauenfeind, dagegen ein lebhafter Verfechter menschlicher und bürgerlicher Freiheit; Heinrich Zschokke (1771 zu Magdeburg † 1849), der durch das Wöllner'sche Religionsedikt in die Schweiz getrieben wurde und sich dort als ein gediegener politischer Charakter erwies, Verfasser des 1795 erschienen, damals den Schiller'schen Dramen gleichgestellten „Abällino,“ auch Mitverfasser der berühmten „Stunden der Andacht,“ thätig im filosofischen wie im historischen Romane, mehr durch eine wirksame Breite als Tiefe des Talents ausgezeichnet, ein oft glückliches Formtalent, zuweilen eine flüchtige Beute der Clauren'schen

*) Vgl. die neueste reich ausgestattete Ausgabe, die im Verlage dieses Buches erscheint.

Frivolität, welcher er sein „Tantchen Rosmarin“ als Zeitopfer darbrachte; Karl Spindler (geboren 1797) ein reiches Kompositionstalent, das an Walter Scott erinnert und 1827 mit dem „Juden“ allgemeines Aufsehen hervorrief: etwa hundert Bände zeugen von dieser Fruchtbarkeit.

Wenn wir auf die gesünderen Erscheinungen hinweisen, so dürfen wir auch den Dialektsdichtern einen flüchtigen Blick weihen. Es gibt Gefühle, einfache und natürliche, die Liebe vor Allem, die sich in den Mundarten, den kindlichen Vorstufen der Sprachen, glücklicher und glaubwürdiger ausnehmen, denn in der vornehmen Schriftsprache. So schrieb Castelli für die Oesterreicher, Johann Rudolf Wyss und G. J. Kuhn für den Berner, Johann Martin Usteri (1763—1827) für die Züricher, der berühmteste dieser Gruppe Johann Peter Hebel (geboren 11. Mai 1760 † 22. September 1822) für das grosse allemannische Sprachgebiet. Er war ein echter, gemüts- und fantasiereicher Dichter; Goethe pries ihn als den ersten Poeten des Volkes. — —

An der Grenzscheide der Romantik und der modernen Zeit stehen zwei eigenthümliche Gestalten: Karl Immermann und Graf Platen. Beide wurzelten in der romantischen Schule, suchten sich allmählig zu emanzipiren, traten ihr sogar theilweise feindlich gegenüber, um dem modernen Geiste auch in der Poesie Bahn zu brechen.

Immermann (geboren 24. April 1796, wie Zschokke zu Magdeburg † 25. August 1840) war eine schroffe harte Gestalt, isolirt im ganzen Leben, isolirt schon als Student; wollte er doch zu Halle den Studentenverbindungen eine Sulfuria, eine Schwefelbande entgegenstellen mit dem Grundsatz, von keiner Verbindung etwas wissen zu wollen. Eine Schrift, in dieser Richtung von ihm abgefasst, wurde am Wartburgerfeste mitverbrannt.

Dieser feste männliche Charakter, frei von aller Fantastik im Leben und ohne jede lyrische Begabung und trotzdem im Faustmantel der Romantik einhergehend, bietet uns ein höchst widerspruchvolles Bild: Immermann empfand diesen Konflikt des romantischen und modernen Geistes, die seine Brust zu ihrer Wahlstatt gemacht hatten, schwer; dieser innere Widerspruch hemmte ihn lange, sich ganz und voll auszusprechen, einen ganzen Erfolg zu erringen.

Laube sagt, es sei Immermann's historisches Unglück gewesen, dass ihm stets nur wenige Zolle fehlten, und er wäre ein hervorragender Held gewesen, diese Zolle aber fehlten. Er hatte ein hohes Ziel, nie aber Glück.

Wie alle Romantiker litt er an Shakespearomanie; so in „Cardenio und Celinde“ (1825) „Periander und sein Haus.“ Er kokettirt — es ist dies seine erste Periode — mit einem Chaos von Verwandlungen, mit eingeflochtenen Gespenstern, mit einem Shakespeare'schen Humor, ohne ein Shakespeare zu sein, ohne Humor zu besitzen. Diese Verirrungen waren um so bedauerlicher, als Immermann, ungleich den Romantikern, frühe eine dramatische Gestaltungsgabe zeigte. Wer eine solche besass, konnte sich aus der Nacht der Romantik herausarbeiten, namentlich, wenn eine äussere Anregung hinzutrat. Immermann wurde 1827 als Landgerichtsrath nach Düsseldorf versetzt, um dort in nicht zu ferner Zeit mit dem lebenden Theater in unmittelbarste Berührung gebracht. Hier scheiden wir zunächst von Immermann und können ihn nur noch als in einem Läuterungsprozesse begriffen bezeichnen.

So trat er dem zweiten obengenannten Dichter gegenüber. Wir müssen dies festhalten, um den vorübergehenden Kampf, in den später beide, trotz des gemeinsamen romantischen Ausganges geriethen, zu begreifen. Beide hatten gegen Napoleon gekämpft, Immermann als Freiwilliger, Platen (geb. 24. Oktober 1796 zu Anspach) als Offizier. Sein Geburtshaus trug, wie das Goethe's bedeutungsvoll drei Leiern, einen mit ausgebreiteten Flügeln zur Sonne auffliegender Aar mit der Unterschrift: Phoebus auspice surgit (Unter dem Schutze des Phoebus steigt er empor... der Sonnen- ist auch der Dichtergott!) und der Jahreszahl 1696. Also eine hundertjährige Profezeiung. Er studirte mit Vorliebe Schelling und die Literatur des Orients, trat auch, durch Göethe's und Rückert's Beispiel bewogen, 1821 mit Ghazelen auf. Schmerz über die deutschen Zustände trieb ihn nach Italien. Obwol er als echter Sohn der Romantik mit dramatisirten Märchen begann, unterschied sich Platen schon in diesen wesentlich von den Romantikern, zunächst weniger im Inhalte, obwol wir ihn als religiös und politisch freisinnig kennen lernen werden, aber sehr entschieden in der Form. Tiek's Schule gefiel sich in der Formlosigkeit, sowol in

Rücksicht auf die äussere Form, den Versbau, als auf die innere, welche sich auf eine feste Anordnung und Gliederung des Stoffes bezieht. Obwol nun diese unendlich wichtiger ist, — hier wird Immermann mit festerer Hand und einem Streben nach Plastik eingreifen, — nahm Platen die äussere Form in das Auge, den Vers, und wurde ein echter Verskünstler, ein Versreformer. In diesem Sinne steht er bereits hier der Romantik gegenüber, eine Reaktion gegen ihre Vernachlässigung der Form. Er greift auch, ihren Reimverschlingungen und der ganzen Ueberwucherung des Reimes opponirend, zu den reimlosen Versmassen der Griechen zurück und vertritt, ähnlichen Erscheinungen in andern Künsten, namentlich der Musik zur Seite gehend, das Virtuosenenthum, die Meisterschaft der Technik in der Poesie. Mit dieser Wendung auf die Form und der gleichzeitigen Zurückleitung auf ältere Muster, mit der vorherrschenden, aber sinnigen Reflexion erinnert er auch an Mendelssohn.

Wie Jeder, der ein neues oder doch von seinen Vorgängern vernachlässigtes Prinzip vertritt, übertreibt unser Dichter, der selbst an Inhalt ärmer und daher um so mehr zur Pflege der Form gedrängt war, die Wichtigkeit derselben und verkennt das tiefere Wesen der Poesie, die er zu einer Art höherer Stylistik herabzusetzen droht:

»Wer sich zu dichten erkühnt und die Sprache verschmäht und den Rythmus,
Gleichen dem Plastiker, der Bilder gehau'n in die Luft;
Nicht der Gedanke genügt, die Gedanken gehören der Menschheit,
Die sie zerstreut und benutzt; aber die Sprache dem Volk.
Der wird währen am längsten von allen germanischen Dichtern,
Der des germanischen Worts Weisen am besten verstand.«

Platen, der schon als Student seine Mütze mit einem Efeukranz geschmückt trug, und dessen Eitelkeit selbst den Dichterstolz der Schlegel hinter sich zurückliess, meinte hier nur sich selbst.

Wer es bezweifelt, höre die Grabschrift, die Platen sich selbst geschrieben hat:

Ich war ein Dichter und empfand die Schläge
Der bösen Zeit, in welcher ich entsprossen;
Doch schon als Jüngling hab' ich Ruhm genossen
Und auf die Sprache drückt' ich mein Gepräge.

Die Kunst zu lernen war ich nie zu träge,
 Drum hab' ich neue Bahnen aufgeschlossen,
 In Reim und Rhythmus meinen Geist ergossen,
 Die dauern sind, wofern ich recht erwäge.
 Gesänge formt ich aus verschiedenen Stoffen,
 Lustspiele sind und Märchen mir gelungen
 In einem Styl, den Keiner übertroffen.
 Der ich der Ode zweiten Preis errungen
 Und im Sonett des Lebens Schmerz und Hoffen
 Und diesen Vers für meine Gruft gesungen.

Was die Sprache betrifft, so steht er in Einem doch wieder hinter den Romantikern, namentlich hinter Uhland und selbst Tieck zurück: es fehlt das musikalische Element, der Hauch des Volksliedes. Die Reflexion herrscht in Platen vor, und er ist mehr Denker und Künstler des Verses als Dichter. Julian Schmidt behandelt ihn deshalb als einen Dilettanten! Daher erklärt es sich, warum Platen Lessing's Nathan die beste deutsche Tragödie nennen, dagegen Shakespeare bekämpfen konnte, der oft formlose Riesengeist stiess ihn ab. Im Geiste der Romantik preist er dagegen Kalderon, setzt Corneille den von Lessing herabgerissenen, etwas kothig gewordenen Lorbeerkranz noch einmal auf und tadelt Schiller:

Etwas weniger, Freund, Liebschaften, sonst wärst Du beliebt zwar
 Weniger, weil ja so sehr Thekla gefallen und Max:
 Eins doch find' ich zu stark, dass selbst die begeisterte Jungfrau
 Noch sich verliebt, furchtbar schnell, in den brittischen Lord!

Platen hat zwar seinen Wunsch, Deutschlands erster Dramatiker zu werden, nicht erreicht, dagegen den Ruhm, unser erster Aristofanes gewesen zu sein. Derselbe wendet sich freilich nicht wie der griechische — wir sind ja in Deutschland — gegen den Staat und politische Bestrebungen, sondern nur gegen literarische, gegen die dramatischen Versuche der Romantiker. So hat ja auch Aristofanes schon den griechischen Romantiker: Euripides dem Spotte preisgegeben.

Die „verhängnissvolle Gabel“ (1826) war wie die Castelli'sche Parodie: „Der Schicksalsstrumpf“ gegen die Schicksalstragödie gerichtet.

Eine Reihe von Blutthaten knüpft sich hier an eine Gabel, und auch der Geist fehlt nicht; er springt zuletzt aus einer geheimnissvollen Kiste. Die strenge, höchst sorgfältige Sprache, der meisterliche Versbau, der klare Gedankengang, die tiefeinschneidende Kritik, der Ernst, mit dem der Dichter nach griechischer Sitte in den Parabasen selbst das Wort ergriff, der Witz, die Grazie, mit der zuweilen die Geissel geschwungen wird, —

Und wollt Ihr treffen mit des Witzes Strale,
Kredenz' Euch Anmuth erst die Zauberschale —

imponirten der Zeit.

Aehnlich geisselte Platen die ganze Tragödie der romantischen Schule im „romantischen Oedipus“ (1828). Als Zielscheibe holte er sich Immermann aus der Reihe heraus, obwol es Andere eher verdient hätten, und brachte ihn als Nimmermann auf seine ideale Aristofaneische Bühne.

Immermann hatte von Platen's Ghaselen gesagt:

Von den Früchten, die sie aus dem Gartenhain von Schiras stehlen,
Essen sie zu viel, die Armen, und vomiren dann — Ghaselen.

Platen nahm bittere Rache. Immermann wird hier mit Müllner, Raupach, Kind, Clauren und ähnlichen Götzen des Tages grausam verspottet.

Gestatten Sie mir die Mittheilung einer Probe aus so vereinzelt stehenden Dichtungen, aus denen sich ja einst unser Lustspiel entwickeln soll, nach des Dichters eigenen Worten:

Gröss'res wollt' er wol vollenden; doch die Zeiten hindern es,
Nur ein freies Volk ist würdig eines Aristofanes —

Im ersten Akte sucht das „Publikum“ den „schwulst-einpöcklerischen“ Musensohn, den deutschen Shakespeare in der „schönen Lüneburgerhaide“ auf; ganz entzückt las es eben die blutige Tragödie: „Cardenio“,

Die grösste, mehr als eckelhafte Metzelung,
Die je der fette Frosch Bombast im dunstigen
Irrlichtersumpf poetischen Wahnsinns laichete.

Nimmermann hat gerade „Oedipos“ von Sofokles gelesen, war über dieses fade Buch empört und will nun, wie der Chor der Hidschnucken mittheilt, einen neuen romantischen Oedipus schreiben, ein historisches „Vorzeitsfamilienmordgemälde bühnenhaft“ dem Publikum vorführen, in gehöriger Breite, schon mit der Geburt des Oedipus beginnend, mit einem nothwendigen Uebermasse von Nebenpersonen, zahlreichen Dekorationen und der bei Sofokles so ganz fehlenden „Freischütz kaskadenfeuerwerkmaschinerie.“

Der Chor zählt noch andere, von den Romantikern gerügte „Fehler“ der Antike auf:

Wo ist was Komisches eingestreut? Die nöthigen
Anachronismen fehlen; geografische,
Selbst andre Schnitzer find' ich nicht. Der schülerhaft
Holprichte Versbau mangelt und der Floskelschwall,
Den stets als schöne Sprache rühmt das Publikum!

Das Publikum? Nun gibt sich dieses zu erkennen:

Ich bin ja selbst das sogenannte Publikum.

Chor.

Du selbst! Unmöglich.

Publikum.

Sieh von hinten mich und sieh
Von vorne mich! Ich bin es selbst.

Chor.

So jugendlich,
So völlig bartlos, eingezwängt in den neuesten Frack,
Mit steifem Halstuch angethan, so dacht' ich mir
Dich nicht.

Publikum.

Ich bin das Publikum. Die Hände sind
Noch brennend roth mir, weil ich beim Houwald'schen
Leuchtturme neulich beide fast mir wund geklatscht,
Und forderst Du noch mehr Beweis, so trag' ich hier
In meinem Busentäschchen Claurens Mimili.

Chor.

Auf, auf o Genossen, den Zweifel erstickt
Und eröffnet den Tanz! . . .

Jubelnd rufen sie den Romantiker herbei. Nimmermann und das Publikum begrüßen sich mit gegenseitigen Bücklingen.

Chor (vorstellend).

Der Dichterheros Nimmermann — das Publikum —
Publikum.

Geraume Zeit schon wünscht' ich, Werthgeschätztester —
Nimmermann.

Schon lange brannte mein Gemüt, Verehrliches —
Publikum.

Von Angesicht zu Angesicht Sie anzusehen —
Nimmermann.

Auf Ihren Altar legend meine Dichtungen —

Später fragt dieser, unter der Versicherung, dass er nicht wie Müllner gleich bei dem Beginne von seinen eigenen Werken sprechen wolle, dass er aber jetzt ein ungemeines Meisterstück schreibe . . .

Was sagen Sie zum Oedipus des Sofokles?

Publikum.

Ich las in meiner Jugend auf den Schulen ihn,
Er schien mir nicht gelungen.

Nimmermann.

Eine Pfuscherei,

Wie's keine gibt. Höchst tragisch ist der Gegenstand.
Blutschande, Greuel jeder Art, ein Vtermord,
Die Sfynx, die Pest, ein Uebermass von Irrungen,
Verwickelungen ohne Zahl! Wie wenig hat
Der Dichter diesen fürchterlichen Stoff benützt!
Geradezu hinausgerückt das Grässliche,
Verhüllt in schöne Reden jede Schändlichkeit,
Des Stücks Effekt vernichtet, aus dem Personal
Sogar die Sfynx gestrichen, die aufs Publikum
Den tiefsten Eindruck machen müsste.

Publikum.

Ja, gewiss!

Denn völlig grundlos sagen uns die Kritiker,
Die tragische Kunst vertrüge nichts Dämonisches
Und blos der Leidenschaften reine Menschlichkeit.

Nimmermann.

Und wissen Sie, was jenes nüchternen Trauerspiels
Hauptfehler?

Publikum.

Nein!

Nimmermann.

Sie kennen doch das Räthselchen,
Das jene Sfynx gab?

Publikum.

Allerdings. Sie sprach: Was ist
Das Ding, das früh des Morgens auf vier Füßen geht,
Auf zwei des Mittags und des Abends drei gebraucht?

Nimmermann.

Es ist der Mensch. Nun zeigte zwar den Oedipus
Als Mann der Dichter, wie er auf zwei Füßen geht.
Ja, da er blind ihn werden lässt, so leiht er ihm
Auch wol den Stab als dritten Fuss. Wo aber geht
Im ganzen Stück auf allen Vieren Oedipus?

Nun zieht sich der Dichter hinter seine spanische Wand zurück,
ordnet seine Puppen — „der Anzug mache ihm immer besondere
Mühe“ — und führt nur in den folgenden drei Akten seinen Oedi-
pus (vom Leben bis zum Tode) auf. Dem Stücke hat der von
den Pietisten aus Berlin verbannte „Verstand“ zugesehen und will
das Entzücken des Publikums nicht theilen.

Publikum.

Dich selber übertrafst Du nun, das herrliche
Superlativische Trauerspiel Cardenio
Und manches andre Kraftprodukt, durch neidische
Kritiken bloß verspottet.

Verstand.

Diese nannten es
Hochschule für die Wissenschaft der Gähnerei,
Des Mittelmässigen Mittelmeer und ähnliche
Verbrauchte Bilder.

Nimmermann.

Und Du selbst? Was denkst Du denn?

Verstand.

Anmassend wär' ich, wollt' ich noch urtheilen, wo
Deutschland entzückt gerichtet!

Nimmermann.

Zwar veracht' ich Dich;
Doch zürnt dem armen Knaben nicht der höchste Gott,
Der ihm das Rauchfass knieend bei der Messe schwingt;
Ich lasse mir Dein Lob gefallen: Räuchere!

Verstand.

Wer kann erschöpfen Dein Verdienst?

Nimmermann.

Ich bin zugleich
Poet und Kriminaljurist und Rezensent,
Von drei Talenten eine Tripelallianz!

Verstand.

Wie ist der Staat zu beneiden, dem Du dergestalt
Von allen Seiten dienst!

Nimmermann.

Er ist der preussische.

Verstand.

Glückseliges Oestreich!

Nimmermann erzählt, Heine, der „Pindar vom kleinen Stamme
Benjamin“ habe ihn genannt —

Des jetzigen Zeitabschnittes ersten Tragiker!

Verstand.

O Lessing! Lessing! Drehe Dich im Grab herum!

Nimmermann.

Nie hört' ich diesen Namen noch.

Verstand.

O Winkelmann!

Nimmermann.

Was für Pedanten rufst Du an? Wer sind sie denn?

Verstand.

Mein grosser Klopstock!

Nimmermann.

Welch ein Kleeblatt nennst Du da?

Verstand.

Ein schönes Kleeblatt; aber längst dahingewelkt!

Nimmermann.

Fast ahn' ich, welcher Dichterschule, Nüchterner,

Du Huldigung darbringest! — — —

Ich glaube gar, Du ziehst mir jenen gräflichen*)

Und herrschbegierigen Dichter vor, Aristokrat?

— — —

Sich breit zu machen wagen Exilirte noch?

Die Pietisten haben Dir Berlin verpönt

Mit Fug und Recht! Wer kümmert um Verstand sich noch?

Hat unser Hoffmann, jener grosse Callotist,

Dich nicht magnetisch eingelullt mit Fug und Recht?

Die Schüler Hegel's bieten Dir spitzfindiglich

Die Spitze dar: Wer kümmert um Verstand sich noch?

Wir haben keinen Theil an Dir im Preussischen! — —

*) Platen selbst.

Verstand.

Was fällt Dir ein? Bezähme Deinen Uebermut!
 Nicht kennst Du mich, so scheint es. Muss ich zeigen Dir
 Aufknöpfend meinen Ueberrock, den Ordenstern,
 Wie die Fürsten thun in Kotzebue's Komödien?
 Zwar als Verbannter schleich' ich jetzt allein umher;
 Doch vom Exil abruf't mich einst das deutsche Volk:
 Schon jetzt erklingt im Ohre mir sein Reueton,
 Schon zerrt es mich am Saume meines Kleids zurück!

Gewaltig fällt nun der Verstand über den Dichter her.

Und kraft der Vollmacht, welche mir die Kunst verlieh,
 Und kraft des Scherzes, welchen ich bemeistere,
 Der unter meinen Händen fast erhaben klingt,
 Als wär's der Andacht hoher Ernst, und kraft der Kraft
 Zerstör' ich Dich, und gebe Dich dem Nichts anheim.
 Zwar wäre Dich vernichten eine kleine That;
 Allein gesalbt zum Stellvertreter hab' ich Dich
 Der ganzen tollen Dichterlingsgenossenschaft,
 Die auf dem Hackbrett Fieberträume fantasirt
 Und unsere deutsche Heldensprache ganz entweiht;
 Ja, gleich wie Nero wünscht' ich Euch nur Ein Gehirn,
 Durch einen einzigen Witzeshieb zu spalten es,
 Um aller Welt zu zeigen eine taube Nuss,
 Mit ungeniessbar'm Floskelmoder angefüllt. — —

Chor.

Flieh, Nimmermann, die mörderischen Trimeter!

Verstand.

Wohin Du fliehn willst, nimmermehr entrinnst Du doch,
 Und gleich Armeen umzingeln Dich Verwünschungen!
 Sachwalter gibt es keine für den Versifex,
 Und aus dem Schosse schütteln Dich die Wenigen,
 Die noch geneigt Dir waren, wie gemeinen Staub!
 In meinen Waffen spiegle Dich, erkenne Dich,
 Erschrick vor Deiner Hässlichkeit und stirb sodann!
 Ich bin im Jambenschleudern ein Archilochus,
 Ein Zeus in meinem Sylbenfall, ein Donnerer!
 Indem sie treffen, blenden meine Keile Dich,
 Von mir getödtet, gaffst Du noch Bewunderung! (Ab.)

Publikum.

O Grobian!

Nimmermann.

O Grobian!

Chor.

O Grobian!

Sie sehen hier den ersten Anlauf eines hohen Lustspiels der Zukunft: zermalmernden Witz auf der Grundlage sittlichen Ernstes.

Heine, den Platen hier den Petrarka des Laubhüttenfestes nannte, rächte später sich und den Freund Immermann unter dem Motto:

„Will der Herr Graf ein Tänzchen wagen,
So mag er's sagen,
Ich spiel' ihm auf —“

und Immermann selbst schrieb später den „im Irrgarten der Metrik herumtaumelnden Kavalier“ (1829), eine witz-, mindestens ziellose Schmähschrift.

Platen war gegen Immermann selbst ungerecht; aber seine gegen die Romantik, namentlich das Drama derselben geführten Keulenschläge fielen vernichtend auf diese kleinen Schwarmgeister und machten Luft für eine neue Zeit und eine neue Poesie.

So hatte Platen noch einmal den Nikolai'schen Verstand, den gesunden Menschenverstand, aus Berlin berufen und die antike Dichtung als Muster aufstellen müssen, um der Zukunft eine Winkelriedstrasse durch die Schicksalsdramen und die Almanache zu brechen.

Platen wollte nur eine, an der Antike geläuterte Form, aber nicht auch antiken Stoff, im Gegenteil, den modernsten. Er trat in seiner Lyrik an die grossen Fragen der Zeit heran — der Aristokrat beschämte die Filister — aber er that diesen bedeutsamen Schritt doch als Romantiker; das ironisierende Ich bleibt und blickt zweifelnd, ja verzweifelnd auf den Lauf der Welt. Platen flieht nicht aus der Gegenwart; aber er zerreisst sich das Herz an tausend Dornen. Die Hoffnung kennt er nicht, wie sich ihm die Liebe verschloss. Das Weib verlachte ihn, als er liebte. So wurde er, auch hier um die Romantik des Lebens gebracht, um die verspottete und doch schwer vermisste, zum Welt-hasser.

Es sei gesegnet, wer die Welt verachtet;
Denn falscher ist sie, als es Worte malen,
Sie sammelt grausam unsern Schmerz in Schalen
Und reicht zum Trank sie, wenn wir halb verschmachtet.

Das ist nicht das kleine Leid dieser oder jener Dichterschule, kein Schmerz, mit dem man nur kokettirt, das war ein durch diese trübe Zeit nur zu gerechtfertigter deutscher Schmerz, ja der „Weltschmerz“, als dessen Vater in der Geschichte unserer Kunst verzeichnet steht — August Graf von Platen-Hallermünde.

— . —

Wir wenden uns zu der bildenden Kunst.

Das erwachte Interesse an der altdeutschen Kunst lebte auch in diesem Zeitraume fort, und eine hyper-religiöse Tendenz, welche der Poesie und selbst der Malerei gefährlich werden konnte, war hier nur förderlich. Schon 1816 wurden die verwahrlosten Dächer des Kölner Doms in Angriff genommen, 1824 der weitere Ausbau des Riesenwerkes begonnen. Leider stehen — auch heute noch — die Sammlungen der Nation in keinem Verhältnisse zu der Grösse der noch zu bewältigenden Aufgaben und dem Ruhme des Werkes. Wie jene Wandmalerei war auch die Technik der gothischen Baukunst verloren gegangen. Die Baumeister des Domes mussten, wie A. Hagen erzählt, ihre Gehülfen lehrend, täglich selbst noch lernen. Sulpiz Boisserée, der ein Prachtwerk über den Kölner Dom herausgab, schlug vor, das Hauptgewölbe von Holz zu errichten, weil er an der Technik unserer Zeit und der Möglichkeit, so grosse Räume zu überspannen, zweifelte. Schinkel in Berlin sprach für den Stein, aber zugleich für eine Beschränkung auf das Nothwendigste, als ob die Gothik ihren Charakter behielte, wenn man sie der Zierrathen entkleidet: Zwirner wollte das Gewölbe der Kirche niederer führen, wodurch der Kostenaufwand verringert werden, und der hohe Chor der Glanzpunkt bleiben sollte. Endlich entschloss man sich, die alten Risse treu zu befolgen und mit den Ahnen in Kühnheit zu wetteifern.

Karl Heideloff erfüllte das Gelübde des Jünglings und wirkte, seit 1819 in Nürnberg, für die Reinigung der zahlreichen gothischen Bauwerke dieser, ihren baulichen Charakter nach deutschesten Stadt von allem Rokoko-Beiwerk. Er baute in demselben Style neue Werke und legte noch 1851 die Hand daran, eine neue

deutsche Bauhütte im Sinne und nach dem Vorbilde des Mittelalters aufzurichten.

Theoretisch trat in derselben Richtung Stieglitz auf: „Von altdeutscher Baukunst“ Leipzig 1820. Costenoble gegenüber sah er in dem gothischen Style, — der nach ihm ein Auszug des Vorzüglichsten ist, — eine Ueberhöhung der Pfeiler und behauptete, Alles sei symbolisch; er könne daher als Freimaurer manches Räthselhafte deuten.

Diesen Bestrebungen stehen die beiden Schüler Gilly's gegenüber, Schinkel und Klenze.

Wenn wir von dem Erneuerer des Nibelungenliedes (von der Hagen) an die innere Verwandtschaft des dorischen und altdeutschen Baustyls erinnert werden, und derselbe gesteht, er habe letzteren erst in den Ruinen von Pästum recht verstanden, so heben wir nicht ohne Genugthuung hervor, dass Schinkel gerade die Ueberreste der ältesten dorischen Bauweise bewunderte, sich von der ewigen Wiederholung der Säulen des Pantheons freimachte und zu der ernsten dorischen oder der edlen, in ihrer Schönheit noch immer einfachen jonischen zurückgriff.

In diesem Zeitraum, 1821, wurde Schinkel's herrliches Schauspielhaus in Berlin eröffnet, keine Nachahmung, sondern eine selbstständige, im Geiste der Neuzeit vollbrachte Wiedergeburt der Antike. „Schön und stattlich zeigt es uns eine Leichtigkeit, als wenn es von künstlerischer Begeisterung erhoben, von Apolls Greifenwagen und dem Pegasus entführt würde, die seine Giebel krönen.“ (A. Hagen.)

Die Schlossbrücke zu Berlin (1824), das alte Museum, die Bau- schule zeigen das gleiche Bestreben des Meisters, der auch durch Verschmähung der alten Putz- und Mörtelarchitektur und glückliche Verwendung des Backsteins eine Reform im Baustoffe hervorrief. Da keine Kunst so wie die Architektur vom Stoffe abhängig ist, so wird hier jeder materielle Fortschritt zu einem geistigen. Ein neuer Stoff gibt einen neuen Styl, wie wir es an Eisen und Glas gerade in unseren Tagen erfahren.

Weniger selbstständig stand in München, wo Ludwig schon als Kronprinz und namentlich seit 1825 als König die Kunst in wärmster Weise unterstützte, Leo von Klenze (1784 zu Hildesheim

geboren) der Antike gegenüber. Er baute 1816—1830 die Glyptothek und die Ruhmeshalle; 1826 wurde der Königsbau nach dem Pallast Pitti, im gleichen Jahre die Pinakothek begonnen. Ludwig legte den Grundstein am ersten Geburtstage Rafaels nach seinem Regierungsantritte. Klenze ist ein Eklektiker der Antike; doch las er sie mit einem feinen Sinne.

— . —

Zu der historischen Plastik, der Schule Rauch's in Berlin, der jetzt seine Feldherrenbilder schafft, eine Reihe Standbilder, einen herrlichen Goethe, einfach gross und menschlich, realistisch aufgefasst, trat in Ludwig Schwanthaler (geboren 1802 in München † 1848, aus einer drei Jahrhunderte bereits die Plastik übenden Familie) ein Romantiker. Er war in Rom ein Schüler Thorwaldsen's gewesen und arbeitete unter ihm antike Stoffe, einen Hektor aus. Was war ihm aber Hekuba? Unbefriedigt zog er heim. „Es war im Winter 1827, als ich aus Italien zurückkehrend und theils durch Krankheit, theils durch Unmuth über das ewige Wiederkäuen des Antiken, an allem irre, nur durch eine gewisse innere Kraft noch gehalten wurde.“

Keine mönchische, aber doch mystische abenteuerliche Stimmung beherrschte ihn; es zog ihn zu Ritterhelden; wenn er in Rom in der sixtinischen Kapelle stand, vergass er auf die Wandgemälde Michelangelo's und das Miserere von Allegri und sah nur auf die schweizerische Schildwache in schöner damaszirter Rüstung. Auch in den Wald zog es ihn, und wenn der Wind durch die Herbstblätter fuhr, so glaubte er den Teufel zu sehen, mit grünem Wamms, mit abgefärbtem Filzhut, rothem Barte, ein Waidmesser im Munde. Ein Oheim erzählte ihm, so habe Ihn schon ein Urahn-herr des Geschlechts gesehen.

Hier haben Sie die Signatur eines Romantikers. Aus solchen Anfängen musste sich ein idealistischer Gegensatz zu Rauch entwickeln. —

— . —

Nachdem unser Malerkreis in Rom seine geschichtliche Hauptaufgabe, die Wandmalerei wieder aufzufinden, gelöst und ähnlich wie die Villa Bartholdi die Villa Massimi, der Laterankirche gegenüber, mit einem Tasso- Dante- und Ariostosaaale geschmückt hatte, begann er sich 1819 aufzulösen; nur Overbeck verblieb zu Rom als Direktor der Akademie von San Luca. Schadow und Wach zogen nach Berlin, Cornelius nach Düsseldorf, Filipp Veit, jedoch später, erst 1830, nach Frankfurt am Main.

Es liegt eine Ironie darin, dass diese unsere Gegner der Akademien — vor ihnen waren sie nach Rom geflohen — nun Direktoren solcher Anstalten wurden, als solche heimkehrten!

So knapp uns auch die Zeit zugemessen ist, einen Blick auf Cornelius können wir uns nicht versagen.

Cornelius, der wie ein Riese neben den schmach tenden Almanach-Vignetten seiner Zeit steht, liess die Schüler, die sich ihm in Düsseldorf anschlossen, frei entwickeln, predigte ihnen keinen Eklektizismus und warf die Gliedergruppe in die Ecke wie den bösen Komponirkasten der französischen Akademie, in der man Püppchen stellte, das Licht bald durch diese, bald durch jene Spalte fallen liess und durch eine kleine Oeffnung guckte, bis so ein Bild äusserlich zusammengeflickt war.

Cornelius wies auf die Natur als das ewige Vorbild hin. Vor Allem pflegte er die monumentale Malerei. Ihn selbst erwartete zunächst eine Aufgabe, die zehn Jahre seines Lebens in Anspruch nahm, die eines höchsten Aufschwunges würdige, die Glyptothek zu München mit der Darstellung griechischer Mythen zu schmücken. Im Sommer, wenn die Akademie ihre Ferien hatte, wanderte er mit seinen besten Schülern — eine lebendige Akademie — an die Isar, bis ihn König Ludwig dauernd an München fesselte oder doch zu fesseln suchte.

Wie Schinkel, sträubte sich auch Cornelius dagegen, die Antike etwa nur abzuschreiben; er fasste die griechischen Mythen als Sinnbilder ewiger und allgemein menschlicher Ideen auf. Vor Allem gelang ihm das Reich Pluto's, die Fesselung des Hässlichen durch die Kunst. Orfeus tritt in die Unterwelt ein und flösst, auf der Leier spielend, den Schatten Seele ein; Proserpina wird von Sehnsucht nach der Oberwelt ergriffen, nur Pluto beherrscht sich noch.

Von den trojanischen Bildern fesselt uns vor Allem der letzte Akt, Trojas Untergang. Zu Hekuba, der neuen Niobe, flüchten die Töchter vor den rauhen Griechen, Priamus liegt erschlagen, Cassandra verzweifelt über die Erfüllung dessen, was sie selbst verkündigte! Ein herrliches Bild ist die Entführung Helenas; an der Hochzeitsfackel des günstigen Gottes, der auf dem Hintertheile des Schiffes sitzt, entzündet bereits die Nemesis die Fackel der Rache und des Krieges! Einfach und voll Poesie!

Während wie wir hier die Müncherschule anheben sehen, zieht Wilhelm Schadow 1826 mit vier von seinen Schülern Julius Hübner, Theodor Hildebrandt, Sohn und Lessing von Berlin aus, nach Düsseldorf, um hier, wo sie mit dem gleichzeitig eintreffenden Immermann zusammenstossen, am Geburtsorte Heine's, die bald berühmte zweite Düsseldorferschule zu gründen, welche eine neue romantische Fase in der Malerei, eine weltliche, Uhland'sche eröffnet, um später die ganze Auflösung der Romantik durchzuleben und mit einem flotten Achenbach'schen Realismus zu enden. —

— . —

Der Sänger der Restauration war der geniale, in Melodien überströmende Rossini, welchen die Italiener ihren Romantiker nennen. Die italienische Oper wurde in Frankreich, nachdem man Napoleon abgelegt hatte, Mode, auch in Deutschland; deutsche Meister, selbst ein Winter, ein Meierbeer zogen nach Italien, um sich dem welschen Opernstyl zu widmen; selbst kühlenden Köpfe wie Hegel wurden von Rossini in einen traumartigen Rausch versetzt.

Es ist bezeichnend, dass dieser Meister das Jahr 1830 nicht zu überleben vermochte, wenigstens nicht als Künstler. Er musste Fischfänger werden, da es mit dem Menschenfange nicht mehr ging. Und wie hatte er geherrscht! Weber, der die Feder wie viele neuere Musiker zu führen wusste, selbst einen Roman „Tonkünstlers Leiden“ schrieb, kämpfte mit seinen Gesinnungsgenossen lange vergeblich gegen einen Mann, der die Piccoloflöte und die grosse Trommel aus dem Napoleonischen Lager herübernahm, alle Effekte der

Gesangskunst spielen liess und ein Genie der Melodie war, wenn sie freilich auch, fast immer, eine Tanzmelodie war. Selbst wenn er betet, kann man tanzen. Das war der Zeit, der grundliederlichen, recht, im frechen Sinne der Heine'schen Religion:

Tanzen auch ist Gottesdienst,
Ist ein Beten mit den Beinen!

Wie Pyrker unter den Dichter, stehen Mosel und Bernhard Klein unter den Musiker isolirt, schon dem Stoffe ihrer Opern nach; jener schreibt einen „Cyrus und Astyages,“ dieser eine „Dido.“

Beide waren Gluckianer. So nahe Gluck uns steht, so fern war er jener Zeit.

Derselbe Mosel führte dem Wienerkongresse Händel's Samson vor. Samson und Tankred zu gleicher Zeit!

Aber nicht blos einem Rossini, auch den Romantikern galt Gluck wenig; er war ihnen zu kühl, zu verständig, wie sie auch Haydn als zu klar, zu rationalistisch bei Seite schoben. Mozart war ihr Haupt, „Don Juan“ das Muster einer romantischen Oper. So verbargen sich ja auch unsere dichtenden Romantiker hinter den Grossvaterstuhl Goethe's!

Spohr rief die deutschen Tonsetzer zu einem Kampfe mit Rossini auf und sandte selbst seine „Jessonda“ (1823) in die Schlacht; sie gewann den Beifall der Kenner, vermochte aber beim Volke nicht durchzudringen. Auch Marschner's „Heinrich IV.“, der von Weber in Dresden eingeführt wurde, blieb eine Literaturoper, wie wir Literaturdramen haben, die nur die Geschichte kennt, die Nation eigentlich nie kannte; wir sehen ihn erst mit seinem „Vampyr“, dem grässlichsten Stoffe, den die Romantik ersinnen konnte, einen bedeutenden Erfolg erzielen.

Zwei deutsche Meister erringen dagegen in dieser Zeit grosse, volksthümliche Triumfe. Der eine, Franz Schubert (geboren 1797 zu Wien † 1828) hinterliess eine Fülle von Tondichtungen, deren Verständniss sich uns zum Theile erst jetzt erschliesst; in diesem Sinne gehört Schubert der Symfoniker der neuesten Zeit an. Robert Schumann brach ihm Bahn. Schubert ist als Symfoniker

nicht von einer Beethoven'schen Grösse; dagegen charakterisirt ihn das „Zarte, Fantasiereiche, Schwärmerische;“ der „Ausdruck blühenden Lebens“ ist sein Reich.

Ein echter Lyriker, überströmt er in zauberischen Melodien und lässt ein strenges Masshalten vermissen. Gross, der Uhländ unter den Tondichtern, ist Schubert, der Liederkomponist, ein gesunder Romantiker. Im Anschluss an Beethoven schritt er über das alte einfache Lied hinaus; er schuf das durchkomponirte, welches allen Uebergängen des Gedichtes folgt und einen dramatischen Charakter erobert. Schubert wählte fast nur vollendete Dichtungen und lehrte so durch sein Beispiel, dass der Text selbst ein künstlerischer sei und es verdiene, in Töne gesetzt zu werden.

Der siegreiche Gegner Rossini's war Weber, der 1817 nach Dresden kam, um eine deutsche Oper zu gründen; die italienische, die bisher dort geherrscht hatte, zog heim. Die letzte Oper von Morlachi hiess „der Renegat.“ Es versinnlicht dies Weber's eigenen dauernden Sieg über Italien.

Wie gegen Spontini's Römerthum vertrat er auch Rossini gegenüber die deutsche Romantik. Der italienische „Barbier“ präsentirt uns flüchtigen Melodienschaum, der deutsche „Freischütz“ trat dauernd in's Schwarze. Diese Oper wurde 1821 zum ersten Male in Berlin aufgeführt, und sofort mit dem glänzendsten Erfolge.

Weber hatte den glücklichen, ganz romantisch gedachten Stoff, den nur Aennchen mit dem unmusikalischen Kettenhunde leise persiflirt, einer Sage in Apel's Gespensterbuche entnommen und schon 1810 mit Alexander Dusch in Baden durchgesprochen; später forderte er Kind zu der Dichtung auf. Sie sollte zuerst „des Jägers Braut“ oder der „Probeschuss“ heissen. Wir kennen die Entstehungsgeschichte des Werkes ziemlich genau. Ursprünglich sollte es z. B. mit einem Duette Agathen's und des Einsiedlers beginnen. Weber's „Volksgalerie“, mit zwei Augen d. h. seine Braut, war dagegen und wünschte, dass die Oper unmittelbar mit der Volksscene anheb. Das liedartige Element, die deutsche Melodie, das Chorlied, die scharfe Charakteristik des Kaspar neben dem verschwommenen Max, der Kontrast der beiden Mädchen, die hier berechtigte Pracht der Instrumentation, der Reichthum neuer orchestraler Farben, namentlich in der romantischen Sphäre des Dämonischen — wir werden

noch Meyerbeer an die Hölle Weber's glauben sehen, wenigstens an Weber's Höllenmusik —, das Alles errang der Oper den Sieg. Obwol Weber im „Oberon“ eine verwandte Bahn zog und in der „Euryanthe“ eine neue zu bahnen suchte, eine Profetie Richard Wagner's, so knüpft sich sein Ruhm und seine grösste That doch an den Freischütz. Hier schlug er Rossini's Melodienflitter mit Seele, das Koloraturespiel mit Wahrheit. Es war ein Triumph der echten Romantik, die hier ihre besten Freikugeln verschoss. Weber war auch darin Romantiker, dass er mehr fragmentarisch schuf; seine Euryanthe, diese eigentliche Oper ohne Dialog, zeigt Schweisstropfen als das Zement des oft mühsamen Gefüges. Hier stand Spohr über ihm und wusste organisch zu schaffen. Ihm fehlten dagegen die blendenden Einzelheiten und daher der volksthümliche Erfolg. Spohr und Weber zu verbinden, war die Aufgabe der Zukunft.

Boieldieu folgt dem Beispiele Weber's und gab der französischen Nation in der „weissen Dame“ eine romantische Oper, an Sage und Volkslied sich anlehnend. Freilich ist hier das Gespenst nur die Verkleidung einer reizenden Weiblichkeit.

Wie unsere Dichter nach dem Oriente und zu den Romanen gezogen waren, lud Weber die Musiker zu ähnlichen Ausflügen ein; er schmückte seine Turandot eigenhändig mit chinesischer Weise; seine Jünger plünderten die Volkslieder aller Nationen.

— . —

Dasselbe Land, welches der Hort der Antike war, das uns so lange vom modernen Leben abgezogen hatte, sollte uns jetzt dasselbe erobern, Europa vor dem Alpdrucke der Romantik im schlimmen Sinne, der Restauration des Mittelalters befreien helfen. Es war das 1821 aufstehende und dadurch ganz Europa elektrisirende Griechenland, dessen Freiheit endlich 1827 durch den Seesieg von Nawarin besiegelt wurde. Wie Byron herbeigeeilt war und zu Missolunghi 1824 auf hellenischem Boden starb, stellten auch wir dem Griechenvolke freie Streiter, auch wir einen Sänger.

Es ist das der treffliche Liederdichter Wilhelm Müller von Dessau (1794), dessen Weisen Ihnen Allen wohlbekannt: „Ich schnitt es gern in alle Rinden ein“ oder „Bächlein, lass dein Rauschen sein“ oder „Es lebe, was auf Erden stolzirt in grüne Pracht“ („Des Jägers Lust“ überschrieben). Müller steht hier am Wendepunkte; der erste, von der Romantik vollständig unbeirrte, dem modernen Leben zugekehrte Dichter, sang er die markigen Griechenlieder und stieg mit der Hoffnung des Sieges — 1827 — in das Grab.

Vor ihm, 1825, starb: Alexander der Czar und mit ihm die heilige Allianz. Die Völker athmeten auf, mit den Völkern die Kunst.

X.

Die bildenden Künste in der deutschen Gegenwart.

(Ein Rundblick)

Die bildenden Künste in der deutschen

Gegenwart

(Einleitung)

Gestatten Sie mir, bevor wir an die neueste deutsche Kunst herantreten, den Masstab wenigstens anzudeuten, der mich in der Darstellung der beabsichtigten Rundschau und in meinem Urtheil leitet. Sie können dann selbst prüfen und vergleichen.

Dies führt uns für einen Augenblick in die Mitte der Aesthetik*) und zwar auf das Verhältniss von Natur und Kunst oder die Stellung des Kunstwerkes, der menschlichen Schöpfung, zu dem Weltall als dem Kunstwerke des höchsten und ewigen schöpferischen Gottesgenius.

Wer kennt nicht die bezüglichen Theorien des vergangenen Jahrhunderts, welches das Prinzip der Kunst bald in der Nachahmung der Natur, bald in der Zusammenstellung der in der Natur zerstreuten Züge der Schönheit, bald in der Verschönerung der Natur erblicken wollte, als ob eine Nachahmung, eine Fotografie der Aussenwelt einen künstlerischen Werth besässe, oder eine äusserliche Verbindung schöner Bruchstücke ein schönes Ganzes gäbe, — oder als ob die Natur wirklich zu verschönern, zu übertreffen wäre, ganz abgesehen davon, dass einzelne Künstler wie der Baumeister, der Musiker ohne Vorbild in der Natur dastehen? Was sollten sie also nachahmen oder gar verschönern?

Hier, wo es sich um das Verhältniss von Natur und Kunst handelt, gehen zwei Hauptrichtungen der Kunst auseinander, — und auf diese wollte ich eben Ihre Aufmerksamkeit lenken, — der Realismus und der Idealismus.

*) »Vorschule der Aesthetik«, Bd. I. S. 116.

Der erstere erfreut sich an der Gestaltenfülle der Wirklichkeit und sucht sie lebendig und treu wiederzugeben; er strebt vor Allem darnach, charakteristisch zu sein und verschmäht zu diesem Zwecke selbst die Darstellung des Hässlichen nicht.

Der Idealismus geht nicht von der Wirklichkeit aus, sondern von der Welt der Ideen und der Ideale, dieser menschengewordenen Ideen, und sucht Formen der Versinnlichung; das geschaffene Bild ist oft nur das Zeichen einer Idee, ein Sinnbild. Einseitig nach dem Schönen strebend, verschmäht der Idealismus das charakteristische Element und wird leicht zu allgemein, eintönig, flach.

Wir stellen uns in die Mitte und bekennen uns zu einem Ideal-Realismus, dessen Erscheinung das Gesetz der geschichtlichen Bewegung fordert, als Abschluss der bisherigen einseitigen Kämpfe, in denen bald der Realismus einen idealen Aufschwung, bald ein überspannter Idealismus eine realistische Reaktion hervorrief.

Zunächst haben wir uns darüber auszusprechen, in welchem Sinne wir das „Idealisiren“ verwerfen, in welchem annehmen.

Wenn unter Idealisiren ein fantastisches, äusserer und innerer Wahrheit entbehrendes Ausschmücken von Personen und Ereignissen, ein hyperbolisches Gross- und Schönthun ohne Mass und Zweck, ein jeder festen Grundlage spottendes Irrlichteriren verstanden sein sollte, dann lehnen wir es ab. Nur das erklärte Märchen, die übermüthige, fantastische Posse eines Aristofanes dürfen mit der Wirklichkeit in dieser Weise umspringen.

Die Wiederholung der Wirklichkeit in der Kunst ist selbst den entschiedensten Realisten oft eine Sache der absoluten Unmöglichkeit. Wenn wir Shakespeare's historische Dramen aufführen, sprechen die Britten wie die Franzosen dieselbe Sprache, auf unserer deutschen Bühne sogar eine dritte, ihnen unbekannte Sprache: Deutsch! Katharina, die reizende Prinzessin, soll aus dem Munde Heinrichs dieselben Laute erst verstehen lernen, die sie kurz vorher aus dem Munde des Vaters ganz wohl verstand. Warum, Ihr Realisten, dringt Ihr nicht darauf, dass Don Karlos nur in spanischer Sprache aufgeführt werde? Und in Prosa oder höchstens in spanischen Trochäen? Ja darf man überhaupt historischen Personen

Worte in den Mund legen, die nicht urkundlich als ihre wirklichen Aussprüche belegt werden können? Sie sehen, der Künstler wird doch Gestalten und Ereignisse zu seinem Zwecke umformen und von der Wirklichkeit abweichen dürfen, ja müssen, um die Darstellung überhaupt zu ermöglichen, oft sogar, gerade um wahr zu sein. Die Wahrheit des Portraitmalers besteht z. B. nicht darin, dass er uns die Warze malt, sondern, dass er das Bleibende, den von allem Zufälligen und Nebensächlichen gereinigten Grundcharakter scharf auffasst und wiedergibt. Wir sind nicht in jedem Momente ganz wir; Unwohlsein, Laune, Ermüdung, Aufregung verändern uns. Dies Zufällige ist abzustreifen, wenn man unser wahres Selbst auffassen will. In diesem Sinne idealisire man immerhin! So ist auch der Bildhauer, der Schöpfer eines historischen Porträts in seinem vollen Rechte, wenn er den Helden in voller Reife der Manneskraft darstellt und damit den im Leben flüchtigen Moment der höchsten Schönheit dauernd festhält; er ist dann sogar wahrer als die rauhe Wirklichkeit, welche die in jenem Helden verkörpert gewesene Idee hinterher erbleichen und ver-„wesen“ lässt. Der vom Künstler gewählte ist der Moment, in welchem wir am meisten wir sind; alle vorhergehenden sind nur ein Erblühen zu diesem Momente, alle folgenden ein Verblühen. In vereinzelter Fällen z. B. in der Darstellung eines Lehrers kann ausnahmsweise das Bild des Greisen ergreifender wirken, den Begriff der Persönlichkeit vollständiger decken. Solche Ausnahmefälle sollen aber nicht die Zumuthung der Zeitgenossen an den Bildhauer unterstützen, welche den Helden auch auf dem Piedestale so greisenhaft und hinfällig sehen möchten, wie sie ihn in der letzten Zeit seines Lebens kannten. Zehn Jahre später ist dieses Bild in dem Gedächtnisse der Nachlebenden verschwunden, und der Tadel eines unschönen Bildes trifft nur noch den Künstler, der den Laien zu willfährig Rechnung trug.

In einem verwandten Sinne idealisirt der Künstler auch die Ereignisse. Er bildet sie an der Hand der zu Grunde gelegten Idee um, lässt das Unwesentliche fallen, ergänzt die Lücken des Historikers und legt auf die Wendepunkte Licht und Nachdruck. Ein gewisses Ereigniss spielte sich in Wochen und Monaten ab; neben ihm begegnete dem Helden Vieles, was für das betreffende

Ereigniss ganz gleichgültig ist. Wollten wir den einseitigen Realismus auf die Spitze treiben — und ein falscher Grundsatz wird am Besten widerlegt, wenn man zeigt, wie man ihn ad absurdum führen kann — so müsste ein jenes Ereigniss behandelndes Drama eben so viele Wochen als in der Wirklichkeit dauern und alles Unbedeutende neben dem Bedeutenden wiederholen. Wir müssten mit dem Helden aufstehen, zu Tische und zu Bette gehen. Indem uns aber das Kunstwerk einen beschränkten Raum oder Zeit anweist, das Drama zwei bis drei Stunden, sind wir sofort zu einem Idealismus gezwungen. Wir müssen das Wichtige zusammenziehen, der Leidenschaft, die sich vor unseren Augen rascher als in der Wirklichkeit entwickeln muss, z. B. der Liebe eines Romeo, einer Julie, dem Ehrgeize eines Makbeth zum Ersatze erhöhten Ton mit dem schnelleren Tempo leihen. Indem aber der Dichter das von allem Mitlaufenden abgelöste Ereigniss in wohlmotivirter Aufeinanderfolge und hellsehender Ergänzung der Lücken vorführt, wer ist dann im höheren Sinne des Wortes wahrer, der Historiker, der das Wirkliche mit allen Schlacken und Lücken überliefert, oder der Künstler, der die im Wirklichen enthaltene einheitliche Idee bloslegt? Ist das geläuterte Gold nicht mehr Gold, entspricht es nicht mehr dem Begriffe Gold als der rohe, in Schlacken gehüllte Klumpen?

Winkelman sagt: „Das Schöne soll wie das Quellwasser sein, das, je weniger Geschmack es hat, als desto gesunder erachtet wird.“ Wenn diese Aeusserung sagen soll, der Gegenstand der Kunst müsse möglichst verallgemeinert z. B. jedes Antlitz auf das griechische Profil zurückgeführt werden, so treten wir hier auf die Seite des Realismus: ein Kunstwerk muss ideal und doch individuell sein, eine Idee enthalten, diese Idee aber in eigenthümlichen Zügen ausprägen. Napoleon, Washington, Gustav Adolf waren Helden: aber jeder verkörpert den Gattungsbegriff Held in seiner Art.

Nachdem daher die Kunst den Stoff in der oben angedeuteten Weise idealisirt haben wird, hat sie ihn alsdann zu realisiren, alle diejenigen kleinen Züge der Wirklichkeit festzuhalten, welche der Idee nicht widersprechen oder im Wege stehen, sondern sie vielmehr beleben können. Der Historienmaler vertieft sich in das Studium der Fysiognomie der Nation, der sein Held angehört, des Kostums. Der Dichter Schiller sammelt zu seinem Demetrius russische Sprich-

wörter, zu seinem Tell veraltete Ausdrücke aus Tschudi, naturhistorische Bemerkungen aus Scheuchzer, um seinem Werke Erdgeruch zu verleihen.

Der Ideal-Realismus als das Ziel der Kunst wie der Menschheit — auch in der sittlichen Welt lässt er sich als Grundgesetz hinstellen — ist in dem einzig dastehenden Bunde des „Realisten“ Goethe und des „Idealisten“ Schiller vorgebildet, ich sage vorgebildet; denn es ist die Aufgabe unserer kommenden grossen, die neue Epoche beherrschenden Künstler, beide Richtungen in Einer Person zu versöhnen, — die Natur weder sklavisch nachzuahmen, noch in übermüthiger Verblendung verschönern zu wollen, sondern freithätig aus sich — wie Homer mit geschlossenem Auge — ideal-real — wiederzuerzeugen. —

Wenn wir von der modernen deutschen Kunst jene ideal-reale Richtung als die Voraussetzung eines naturwüchsigen Styls verlangen, so dürfen wir wol noch einen Augenblick fragen, wie der deutsche Geist zu jenem Gegensatze des Realismus und Idealismus stehe, auf welche Seite er sich neige?

Ich zweifle kaum, dass wir uns selbst sofort als Idealisten — wie im Leben so auch in der Kunst — bezeichnen.

Die Romanen haben dieses Schlagwort erfunden, und doch darf ich Sie fragen, auf welcher Seite stehen die Idealisten, auf welcher die Realisten, wenn wir die grossen Genien der Romanen und Germanen einander gegenüberstellen: dort Michelangelo, Dante, Calderon, Corneille, dort die französische Tragödie in der Toga, dort die Akademiker in der Malerei, dort der Alexandriner mit aufgebauchtem Pathos, — hier Dürer, Shakespeare, Goethe, Mozart, hier der Knittelvers, hier selbst die niederländische Uebertreibung der Wahrheit. Selbst Schiller, der Idealist, hat „Wallenstein's Lager“ geschrieben, eines der frischesten realistischen Bilder unserer deutschen Dichtung. Ein realistischer Zug geht durch seine Jugendwerke, bezeichnet seine besten Charaktere und lebt im Tell neu auf.

Unsere altdeutsche Kunst, vom Nibelungenliede bis zum Hans Sachs und Fischart und dem Simplizissimus, unsere alten Maler und Bildhauer, Dürer und Vischer an der Spitze, haben, bei aller tiefen und daher auch schlichten Empfindung — frei von

allem romanischen Pathos — nach Wahrheit gestrebt. Diese war ihr Ausgang, oft auf Kosten der Schönheit. Der Humor, der bei allem idealen Aus- und Aufzuge ohne eine kräftige realistische Kehrseite gar nicht denkbar ist, ist er nicht wesentlich germanischer Natur, mit wenigen Ausnahmen den Romanen fremd?

Man darf nur die Sixtinische und die Holbein'sche Madonna gegenüberstellen, um zu erkennen, auf welcher Seite der Realismus steht.

Rafael malt eine duftig-schöne Jungfrau, die jedoch keine Mutter ist, einen Knaben mit hoherregtem Blicke, wie kein Kind je sieht, beide auf Wolken schwebend, von Engeln umsäumt, von Spitzen der Kirche angebetet.

Und hier? Holbein gibt uns ein hochedles Weib, eine erhabene Mutter, ein echtes Kind zärtlich im Arme hegend; diese Madonna steht auf der Erde, im deutschen Bürgerhause, ohne Vermittler vom Volke verehrt.

Wo ist da der Idealist?

Wir glauben, dass gerade der deutsche Geist, bei dem die ideale Neigung im Grossen und Ganzen nicht in südliche Fantastik oder in die Pathetik der Comédie française entartet, der nicht Himmel, Hölle und Fegefeuer zu durchwandern braucht, um in der gegebenen Welt eine divina comœdia zu erkennen, der dagegen die Realität der Dinge festhalten kann, ohne in den krassen Naturalismus des Holländers oder in die Bizarrerie des Britten zu verirren, vor Allem berufen wäre, die wahre Vermittlung, einen echten Ideal-Realismus zu gewinnen.

Unsere neueste deutsche Musik treffen wir gerade auf diesem Wege in ihrem Versuche, das ideale und subjektive Wesen der Tonkunst mit realem und objektivem Gehalte zu erfüllen, vor Allem die Oper wahrer, zu einem echteren Drama zu machen, den Idealismus der Oper mit einem berechtigten Realismus zu versöhnen.

Was die deutsche Dichtkunst der Gegenwart betrifft, so würden wir, wenn wir sie in das Auge fassten, einer grossen Fülle von Erscheinungen begegnen, Anläufen zum Höchsten. Im Einzelnen, in der Verstechnik der Lyrik, in realistischer Charakteristik, in der Weltweite der Anschauungen, im historischen Sinne und Verständnisse, in der Kunst des Humors, in der Richtung auf deutschen

Geist und Stoff, in der mächtigen Perspektive des Zeitromans, in der Intrigue des Lustspiels sind unsere Klassiker übertroffen, im Ganzen freilich nicht; namentlich stehen wir im Drama noch unter ihnen. Nur die Wendung auf die heimische Geschichte, unternommen trotz der politischen Ungunst der Zeit, die auch die nationale Bühne fesselt, — und das in Hebbel, Otto Ludwig zu Tage getretene realistische Streben nach schärferer Charakteristik, nach psychologischer Vertiefung fallen als Fortschritte in das Protokoll der Zeit. Sie waren eine Reaktion gegen einen leeren Idealismus, wie gegen die Frase des jungdeutschen Tendenzdrama's; aber sie suchten das Wahre im Unwahren, Bizarren, Verschrobenen und fotografirten es mit peinlicher Treue.

Um von der langweiligen Allgemeinheit der sogenannten idealen Charakteristik abzuweichen, suchten sie nach Sonderlingsfiguren und nie da gewesenen Fällen. Nicht alles Wirkliche ist auch wahr. Ein krummgewachsener Baum, eine tolle Anekdote der Natur, ist freilich wirklich und doch unwahr, weil eine Abweichung vom wahren Begriffe des Baumes. Einen solchen Realismus, der, um z. B. das ewiggleiche ideale griechische Profil zu bekämpfen, zum Extrem überspränge und nun die tollsten Fratzen, die hässlichsten Missgeschöpfe aufsuchte, möchten wir nicht predigen. Solche Erscheinungen sind nur als Uebergänge am Orte; in Heine gesundeten wir von der Romantik, in Hebbel von einer falschen Idealität. Wir. Sie selbst waren krank. —

Wir wenden uns zu unserer bildenden Kunst und schicken gleich den Satz voraus, dass wir in ihr — vielleicht auch in der Musik — höher stehen dürften als in unserer Dichtkunst, obwol wir auch hier kein Epigonenthum, sondern neue Blüten, neues Aufringen wahrnehmen.

Nehmen wir die Franzosen Delaroche, Horace Vernet, den Belgier Gallait, die Schweizer Robert, Diday, Calame, den Dänen Thorwaldsen hinzu, so kann sich das neunzehnte Jahrhundert in der bildenden Kunst kühn mit den besten Tagen des Mittelalters, mit der italienischen Blütezeit vergleichen.

Unter der bildenden Kunst verstehen wir hier die Baukunst, mit der wir beginnen, die Malerei, die Plastik, mit der wir aus Gründen, die sich später erklären werden, schliessen wollen.

Die Baukunst, die wir absichtlich breiter geben wollen, weil sie dem Verständnisse des Volkes meist ferner steht, ist wie keine auf einen grossen, dauernden, dem Schwanken enthobenen Styl, auf die monumentale Fixirung des Bleibenden eines Volksgeistes hingewiesen.

Sie liebt daher fertige ausgesprochene Zeiten mit festgestelltem klaren Inhalte. Mit gährenden Ideen kann der Meister nicht bauen, eine schwankende Zeit nicht in bestimmte Linien bannen.

Zeit und Linien? Haben denn die Linien der Baukunst eine Bedeutung? Zweifelt Ihr? Alles in ihr spricht, wenn auch in symbolischer Sprache. Nehmen Sie gleich die Grundformen der Bauten und Sie werden in ihnen die Zeiten wieder finden *).

Man kann sich kaum eine Figur von starrerer Regelmässigkeit denken als das Viereck, eintönig, jede Abweichung unbedingt ausschliessend. Zu dieser Form der Grundlage griff der despotische Geist Aegyptens, baute auf ihr die monotone Pyramide, liess alle Steine zu Trägern eines einzigen, sie alle beherrschenden werden und schloss mit ihm in einsamer Höhe. So einsam stand der Despot selbst, den Fuss auf den Nacken seines Volkes setzend.

Der freie Grieche bricht diese Form und legt seinen Tempel zwar noch in der Gestalt eines Vierecks, aber eines länglichen an: schlicht, einfach gross legt sich der Bau hin wie im Gefühle einer auf dieser anspruchlosen Grundlage doch das Höchste leistenden Kraft.

Der Römer überrascht uns mit dem Kreise als der Grundform seines Pantheons.

Es spricht ein weltbeherrschender zentralisirender Sinn aus dieser scheinbar stummen Form. Die ganze Erde war dem Römer ein solches Pantheon, ein Kreis mit dem Mittelpunkte Rom.

Und welche Form legte das Christenthum seinen Bauten zu Grunde? Das Zeichen, in welchem es siegte, das Kreuz.

Diese Figur war nicht mehr beschränkend wie das Rechteck oder der Kreis, sondern gab dem christlichen Drange nach dem Fernen und Unbestimmten Raum.

Das Kreuz wurde auch nicht plötzlich als Grundform hingestellt, sondern diese allmählig zum Kreuze ausgestaltet. Das Kreuz

*) »Vorschule der Aesthetik« Bd. I. S. 167.

als Grundform war also nicht das Ergebniss einer kühlen Reflexion; es arbeitete sich aus dem Geiste der Zeit heraus.

Vergleichen Sie nun, um sich auch die ganze geistige Bedeutung der Linie zu vergegenwärtigen, den griechischen Tempel und den gothischen Dome. Der griechische Gott weilte nicht in einem Jenseits; er war unter die Sterblichen herabgestiegen, die sich seiner Gegenwart und des Diesseits freuen. Der Bau erhebt sich daher zu keiner mächtigen Höhe, sondern dehnt sich in die Länge, an das Diesseits sich klammernd, an die mütterliche Erde. Und welche Linie ist nun die herrschende? Die horizontale, wagrechte.

In dieser setzt sich die Schwere in das Gleichgewicht; unser Auge und dadurch auch unser Geist fühlt sich beruhigt, mit dem Diesseits versöhnt.

Und nun der Dom? Da tritt uns die senkrechte, aufstrebende, dem Jenseits zueilende Linie entgegen, der Spitzbogen mit seiner unruhigen Sehnsucht.

Alles will empor. Nur Eine wagrechte Linie bliebe, die des Dachgesimses; aber auch diese bricht der transscendente Geist des ganzen Baues. Der Baumeister erhebt seine Strebepfeiler oder fasst die Fenster mit schlanken spitzen Gibeln ein und führt diese über das Gesims, es unterbrechend, empor, die wagrechte Linie so überwindend, in ihrer Wirkung vernichtend.

Es wird Sie nun nicht überraschen, dass die Renaissance, die aus der Wiedergeburt der Antike, dem Geiste der Reformation, aus einer dem Diesseits sich wieder freundlicher zuwendenden Zeit hervorgegangene Kunst, sofort mit der senkrechten Linie zu Gunsten der wagrechten brach und an die Stelle des entthronten Spitzbogens den Rundbogen treten liess, dieses Sinnbild des Friedens.

Welche Grundform, welche Linie entspräche unsern Tagen? Es liegt eine Kritik unserer Zeit darin, dass wir keinen bestimmten Baustyl haben. Es ist damit noch kein absoluter Tadel ausgesprochen, nur, dass unsere Zeit keinen abgeschlossenen Inhalt hat, dass sie sucht.

Und mit ihr sucht und schwankt auch unsere Kunst. Gestatten Sie mir, Ihnen die Hauptrichtungen vorzuführen.

Die früheste dieses Jahrhunderts lehnte sich im Geiste unserer

Klassiker an die Antike; ihr stolzester Name ist Schinkel,*) Baumeister des Schauspielhauses und des alten Museums zu Berlin. Der Bau christlicher Kirchen, das nordische Dach, die Aufnahme eines Gekreuzigten in seine Tempel sagten diesem Hellenen nicht zu, der die Antike nicht bloß nachahmte, sondern im Geiste der Gegenwart neu schuf. Mit seiner 1836 vollendeten Bauschule (Berlin) näherte er sich dem romanischen Style; seine Schule steht noch heute unter dem Einflusse des Rundbogenstyles; vereinzelt versuchte sich H. Strack (Petrikirche zu Berlin) in der Gothik. Weniger selbstständig als Schinkel schuf der Münchener Leo von Klenze in seiner Glyptothek, seinem Königsbau, seiner Walhalla; er ging in seinen Anlagen in das Grosse, verwischte jedoch die nachgebildeten Stylarten — z. B. an der Glyptothek wirft er griechische und römische Styleigenthümlichkeiten durcheinander — und vermochte nicht frei und schöpferisch über sie zu verfügen. In Wien steht Peter Nobile mit dem tüchtigen Burgthorbaue in dorischem Style allein. Weinbrenner in Karlsruhe, sonst schwerfällig, mehr an die Römer sich lehnend, errang sich ein Plätzchen in der Kunstgeschichte dadurch, dass er dem ältern Theater daselbst zuerst statt des üblichen Hufeisens den Halbkreis zu Grunde legte. Auf diesem Reformgedanken baute sein Schüler Georg Moller in Darmstadt weiter und liess, noch nicht am Theater zu Darmstadt, wol aber an seinem Theater zu Mainz den Zuschauerraum zum ersten Male in Deutschland auch äusserlich als ein Halbrund aufsteigen. Nur gebrach es diesem noch an einem wirksam hervorgehobenen Eingange.

Hübsch suchte später, um die Entwicklung des Theaterbaues gleich hier abzuschliessen, den Eingang am neuen Theater zu Karlsruhe durch eine angelehnte Vorhalle zu markiren, hob aber dadurch die Wirkung des Halbrunds eigentlich wieder auf; erst Semper verstand es, am Theater zu Dresden im Style der Anlage zu bleiben. den Eingang mit der Fensterarchitektur des unteren Geschosses gleich zu bilden und doch ein wirksames Portal zu schaffen. Auch liess Semper das dritte Geschoss zurücktreten und entfernte damit die Gefahr einer gewissen Eintönigkeit. Um die Bogenreihe zieht sich hier ein lichter Arkadengang und verkündet, Abends festlich erleuchtet, auch nach Aussen die Feststunden der Kunst.

*) Vergl. den ersten Vortrag S. 14.

Semper entwarf noch ein leider nicht ausgeführtes Opernhaus für Rio Janeiro und neuestens ein Festtheater für München, das durch einen amfitheatralischen Aufbau des Zuschauerraums einen Wunsch Richard Wagner's verwirklicht; das Orchester wird dem Auge des Publikums entzogen und spielt unsichtbar. Abgesehen davon, dass damit der unangenehme Anblick der mechanischen Erzeugung des Tons wegfällt, ist es dem unsichtbaren Dirigenten wesentlich erleichtert, fortwährend anfeuernd, ergänzend, rasch das Schwankende rettend in das Ganze einzugreifen.

Wir kommen auf Semper zurück. —

Der antikisirenden Richtung standen am schroffsten die Anhänger der Gothik gegenüber, die Theoretiker Costenoble und Stiglitz, welche den germanischen Styl als ein aus ureigenem deutschem Geiste Hervorgegangenes, als den Auszug des Vorzüglichsten priesen, in praktischen Versuchen Karl Heideloff, der sein Herz in den Tagen der Fremdherrschaft an unseren Domen erhoben und sich gelobt hatte, ihre Bauweise zu erneuern, Ohlmüller, mit der bekannten fast zu zierlichen Münchener-Aukirche, Ernst Zwirner, der Erneuerer des Kölner-Doms, Thrän in Ulm, Ferstel in Wien.

Der grösste neuere Versuch in der Gothik gehört nicht uns, sondern England; ich meine den Parlamentsbau zu London.

Andere Meister lehnten sich an die Style der ältern christlichen Kunst, welche der Gothik vorangegangen waren. Ja, in München, welches sich, ein echtes Bild der Zeit, in allen Stylen versuchte, konnte uns Ziebland — es ist ein gelehrtes Experiment, wie Schiller's Chor in der Braut von Messina — mit einer Basilika in die Kindheit der christlichen Baukunst zurück versetzen: fünf Langschiffe ohne Querschiff, daher auch nicht die Grundform des Kreuzes, ein offener, freilich reich geschmückter Dachstuhl, kein Thurm!

Friedrich Gärtner war unter den Münchner-Baumeistern derjenige, der den romanischen Styl konsequent verfolgte. Dieser ist ein Vorgänger des gothischen. Man nennt diesen Uebergangsstyl aus der alten in die neue Welt, der nur zu oft fälschlich als byzantinisch bezeichnet wird, romanisch, wie man die Sprachen, die aus der Mischung des Römischen und Germanischen entstanden, romanische nennt. Dieser Styl ist Ihnen von den Domen zu Mainz,

Bamberg, Speier bekannt, mit seinen Rundbögen, seinen Mauer-
massen, aus seinen aus Zwergsäulen gebildeten Gallerien, seinen
fantastischen Säulenkapitälern, seinen eigenthümlichen Wand-
pfeilern (Lisenen); so nennt man jene vortretenden senkrechten
Streifen, welche unter sich durch Bogenfriese, d. h. durch einen,
aus lauter kleinen Bogen bestehenden, unter dem Gesims hinlaufen-
den Streifen verbunden sind.

Das Massige, auch Monumentale dieser Bauweise sagte dem
kräftigen Volksschlage Baierns zu, auch der ganzen, mehr auf das
Grosse als das Feine, Anmuthige gehenden Münchner-Kunstrichtung.
Die Stärke Gärtner's war der Sinn für grosse Räume, eine mächtige
Gesamtwirkung; aber er wusste die so gewonnene Grösse nicht
immer zu gliedern, nicht zu beleben. Sein gelungenstes Werk ist
das Treppenhaus der Bibliothek. Hervorragende Pfleger des roma-
nischen Baustyls finden sich im neuerstehenden Wien (der frühver-
storbene J. G. Müller, Hansen, van der Müll, Siccards-
burg); als solche ragen ferner im Süden hervor: die Karlsruher
Eisenlohr und Hübsch. Dieser trat auch als Kunsttheoretiker
auf und bekämpfte die Gothik, obwol er in ihr vom Standpunkte der
Fantasie eine Wunderarchitektur erkannte, aus rein technischen
Gründen — der gothische Dom sei ein Glashaus, leiste in der Kunst
der Wölbung nicht das Höchste, entspreche mit seiner Masse von
Zierrath unserem nordischen Klima nicht, noch ersetzten die Glas-
gemälde die Wandmalerei, auch erdrücke das Ornament das Wesent-
liche; er empfahl ähnlich, wie seine Gesinnungsgenossen Overbeck,
Schadow, Veit zu Giotto zurückgekehrt waren, eine Rückkehr zu
der ersten christlichen Kunst. Er schuf sich bei vorwiegender
Reflexion einen eigenthümlichen Styl und vermochte den Zweck
eines jeden seiner Gebäude gleich in der Aussenseite scharf zu
betonen.

Eisenlohr wusste in seinen Bahnhofbauten durch Anlehnung
an den Holzbau der deutschen Gebirgswelt einen neuen, höchst
malerischen Styl zu begründen. Hier, wie in den grossartigen,
weite Räume fantastisch überspannenden Festbauten der Zeit, in den
Eisenbahnhallen, in den Palästen der Industrie schaffen wir Neues
und selbstständig wie der Grieche in seinen Festen und Tempeln. —

Gegenwärtig wendet sich die grösste Aufmerksamkeit dem seit

1849 in der Verbannung, gegenwärtig zu Zürich lebenden Gottfried Semper (geb. 1803 zu Altona) zu.

Obwol ein Schüler Schinkel's sagte er sich von der Antike los und griff zu der Renaissance zurück.

Um diese zu beurtheilen, müssen wir einen flüchtigen Blick auf die römische Baukunst zurückwerfen. Diese litt an einem Dualismus ihres Grundwesens, den sie nie überwinden konnte. Sie scheiterte an dem Versuche, den altitalischen Gewölbebau mit dem griechischen Säulenbau zu verbinden. So steht vor der römischen Rotunde, vor dem Pantheon, ein griechischer Säulenportikus mit flachem Dache, ein leerer äusserer Zierrath ohne allen organischen Zusammenhang mit dem Gebäude, das er schmücken soll.

Die Säule, die stolze Trägerin, wird hier zum ersten Male die Dienerin der Lüge.

Statt sich an der offenen Aussenseite mit einer durch die ganze Anlage gebotenen einfachen Bogenstellung auf Pfeilern zu begnügen, stellte der Römer, als ob er sich dieser schlichten Architektur schäme, Säulen vor die Pfeiler, gleichsam als ob sie mit diesen trügen, und legte über sie, damit sie doch etwas tragen, den hier müssigen Architrav des Griechen.

An diese römische, nicht an die griechische Baukunst schloss sich nun die Renaissance und erbte den Mackel einer Scheinarchitektur. Die Säule ist leeres Ornament, und das Gebälke tritt nur hervor, damit die Säule etwas zu tragen hat. Auch die lächerliche Halbsäule erscheint.

Dagegen wollen wir nicht läugnen, dass die Renaissance, welche nicht für die Kirche, wol aber für Paläste passt, die Gliederung des Baues wirksam hervorhebt, die Flächen reich schmückt, malerische Effekte erzielt und in der Ornamentik eine unerschöpfliche Fantasie entwickelt. Ihr Eindruck ist nicht so sehr Würde, innere Hoheit als Glanz, ein reizvolles, fröhliches Dasein, ein glücklicher Realismus.

Diesen Styl, eigentlich den italienisch-nationalen ergriff nun Semper und hob ihn durch einen edleren, der griechischen Antike entlehnten Hauch von Schönheit. Es geschah nicht ganz ohne äussere Veranlassung, die in dem baulichen Charakter Dresdens gegeben war. Hof und Stadt hatten hier die Renaissance bis zum

Uebermasse gepflegt. Namentlich war der Zwinger, im 18. Jahrhundert von Italienern im sogenannten Pavillonstyl gebaut, für Semper massgebend, ja für ihn wirklich „zwingend“ gewesen, da er das Theater und das Museum dem Charakter dieses Gebäudes anzupassen hatte.

Semper, der dasselbe überflügelte, gilt für den hervorragendsten deutschen Baumeister unserer Zeit; er besitzt namentlich die feinsten Fühlfäden für die Schönheiten der Ornamentik und ist auch als Theoretiker, in der Formenlehre von erstem Rang, in der — wenn ich so sagen darf — „Stylistik der Architektur.“

Er führte in unserem Jahrzehend in Zürich das Polytechnikum auf und entwarf neuestens auch ein Stadthaus für Winterthür; namentlich hier strebt er nach der Schönheit des griechischen antiken Styles. Seltsamer Weise sind in Dresden neuester Zeit Bauten im gothischen Style gewagt worden. Ist es vortheilhaft, den baulichen Charakter einer Stadt zu zerreißen? —

So sehen wir die Meister von den verschiedensten Standpunkten nach einer, der gegenwärtigen Denkweise entsprechenden Bauweise ringen, ernst und in der Erkenntniss, dass ein neuer Baustyl nicht willkürlich ersonnen werden kann, sondern auf der Kunst der ganzen Vergangenheit fusst. Neue Stoffe könnten auch zu neuen Bauweisen führen. So der von Schinkel zu Ehren gebrachte farbige Backstein ohne Anwurf; so der wieder aufgenommene Holzbau bei Bahnhöfen und Wächterhäuschen der Eisenbahnen, endlich Eisen und Glas. Das Eisen öffnet zwar weite Räume und überspannt sie mit Leichtigkeit, entbehrt aber dagegen des monumentalen Charakters und erinnert auf der Höhe der Zivilisation an den ursprünglichen, beweglichen Bau des Zeltes.

Ein Baustyl setzt Gemeinschaft voraus.

In politischer Beziehung sind wir Deutsche noch keine Nation, — eine Empfindung, die auch den Baumeister niederdrückt, — und in religiöser zu zersplittert, die Zeit überhaupt ohne die längst ersehnte neue Versöhnung des Gefühls und Gedankens. Gerade, weil sie in uns getrennt sind, zieht uns der griechische Tempel und der mittelalterliche Dom als Bruchstücke der Wahrheit gleich an, ohne dass wir in einem von beiden unser ganzes geistiges Wesen erschöpft fühlten.

Wir werden die Versöhnung des Gefühls und des Gedankens, der Fantasie und des Begriffes, die Versöhnung des Katholizismus und Protestantismus und mit dieser Aufgabe auch den neuen Baustyl, der seiner Zeit wie das Kolumbusei eine ungesuchte Lösung finden wird, unseren Kindern und Enkeln überlassen müssen, und bis dahin am Besten thun^f, wenn wir die gefundenen Style in universeller Weise, jeden an seinem Orte verwenden, das Stadtthor in dorischem Style errichten, die Kunsthalle und das Theater in jonischem, die Synagoge in orientalischem, die Landkirche in altchristlichem oder romanischem, den Palast in dem der geläuterten Renaissance, den Dom der Hauptstadt im Geiste der Gothik. — —

— . —

Wenn wir die moderne Malerei in das Auge fassen wollen, so müssen wir vorzugsweise von Düsseldorf und München sprechen. Berlin hängt mit jenem, Wien mit diesem zusammen; auch Weimar und Karlsruhe sind Pflanzstätten Düsseldorfs.

Die eigentliche Düsseldorferschule fällt in ihrer Gründung mit dem Beginne der neuen Dichtung, mit dem Auftreten Heine's und Börne's zusammen.

1826 zog Schadow mit seinen Schülern Julius Hübner, Theodor Hildebrandt, Sohn und Lessing von Berlin nach dem Geburtsorte Heine's, nach Düsseldorf, wo Immermann, Uechtritz, Schnaase, Müller von Königswinter, später Mendelssohn, Rietz, Hiller, Robert Schumann anregend hinzutraten. Im Gegensatze zu herrschenden Richtungen lenkten Schnaase's „Niederländische Briefe“ auf die naturalistische Schule jenes Landes.

Es entstand hier, während Heine die Romantik innerhalb der Poesie bereits aufzulösen begann, eine Nachblüte, eine romantische Schule in der Malerei, die jedoch mehr in Uhland als Tiek wurzelt, eine Romantik, die durch Bendemann's Pinsel den Juden emanzipirt, eine Romantik ohne Kirchlichkeit und fast mit Schwer-muth über sich selbst erfüllt. Klagend seufzte diese ganze Zeit mit Heine:

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten,
 Dass ich so traurig bin?
 Ein Märchen aus allen Zeiten
 Will mir nicht aus dem Sinn.

Das hat mit ihrem Singen die Lorelei gethan d. h. die Romantik ;
 Recht bezeichnend steht die Lorelei von Begas als Zeitvignette
 am Eingange der Düsseldorferschule.

Wir bekamen hier gemalten Weltschmerz. 1830 erschien
 Lessing's in dieser Beziehung epochemachendes „Trauerndes Königs-
 paar“ nach Uhland's Versen:

Wol sah ich die Aeltern beide
 Ohne der Krone Licht
 Im schwarzen Trauerkleide,
 Die Jungfrau sah ich nicht.

Das Königspaar sieht trostlos vor sich hin; es kann nicht mehr
 weinen, es ist die versteinerte Verzweiflung. Das traf dieses
 schmerzensreiche und doch zu thatkräftiger Abschüt-
 telung seines Leides noch zu schwache Geschlecht tief
 in das Herz. Eine ganze Reihe Trauernder folgte unter dem
 Applause der Zeit. Trauernde Räuber, Mädchen, Juden. Die Thier-
 maler liessen selbst Esel mit schlaffen Ohren — trauern, und Adolf
 Schrödter, der Humorist der Schule, stellte trauernde Lohgerber
 dar, denen ein Fell den Bach hinuntertreibt.

Die Düsseldorferschule besitzt ihre Stärke nicht in der Freske,
 in der sich Lessing, ein sehr langsam schaffender und reflektirender
 Künstler, nur einmal versuchte — diese fordert bei der schnell trock-
 nenden Farbe eine entschlossene, bewusste Hand. Die Schule wandte
 sich in Ergänzung der Cornelianischen oder Münchner-Richtung
 dem Staffeleibilde zu und trat mit diesem in den neu begin-
 nenden Kunstvereinen und Kunstaussstellungen, die Kunst populari-
 sirend, vor das ganze Volk, das nun anfang, über die Bilder hinweg
 auch nach den Malern zu fragen und die Entwicklung derselben
 zu verfolgen, wie man vorher nur die Dichter beobachtete. Das
 ist ein unbestrittenes Verdienst der Düsseldorfer. Dem Stoffe
 nach suchten sie weniger das Grosse als das Sinnige, Gemütvolle,

sie lehnten sich gerne an die Poesie; in der Form sahen sie auf das Kolorit, das Detail, das Charakteristische.

Ein realistischer Zug musste sich hier nach diesen Voraussetzungen aus der Romantik herausarbeiten, ähnlich, wie Immermann hier mit einem derben niederländischen Stück Dorfgeschichte im „Münchhausen“ endete.

Gestatten Sie, die Frage nur flüchtig hereinzuwerfen: Warum hat die Münchnerschule in ihren besten Tagen mehr Styl gehabt als die Düsseldorfer, einzelne auch darin grosse Erscheinungen abgerechnet? Namentlich schliesse ich die Landschaft aus, in der die Münchner, von Rottmann abgesehen, entschieden zurückstehen.

Die Kunst zu München war von Vorne herein auf grosse, öffentliche monumentale Aufgaben hingewiesen. Die drei bildenden Künste wirkten gemeinsam. Die Architektur gab die feste Grundlage; an sie lehnte sich die Bildhauerkunst, und von dieser konnte hinwieder die Malerei zu steter grosser und objektiver Behandlung der Stoffe aufgefordert bleiben.

Die Malerei, dauernd allein gelassen wie in Düsseldorf, zerfliesst leicht — in Gefühlsüberschwänglichkeit und Romantik — oder schlägt kleine Bahnen ein; ihr Halt muss die Freskomalerei sein, und diese lehnt sich nur an eine gleichzeitig blühende Baukunst und Plastik. Man sieht es den Düsseldorfern an, dass kein grosser Bildhauer am Orte lebt; und so organisch greifen die Künste ineinander, dass alle darunter leiden, wenn eine fehlt.

Es ist begreiflich, dass sich Cornelius über das sentimentale Düsseldorf sehr scharf aussprach, ähnlich auch Immermann: „Bei den Düsseldorfern vermisst man die geniale Sicherheit, das à plomb der alten Meister, die überzeugende Kraft und Nothwendigkeit der Gestalten. Es sind Versuche, schwankend zwischen der Kühnheit des Individuums, immer nur sich und sein Personellstes ausdrückend, und der Scheu, Fehler zu begehen. Ihr Wahrzeichen ist es, dass das Weiche, Feine, Musikalische, Kontemplative, Subjektive vor dem Starken, Rauhen, Plastischen, Handelnden vorwalten.“

Der realistische Grund der Schule rettete sie, nachdem die Sentimentalität aus der Mode kam, vor dem Untergange. Sie wandte sich von der Sage zu der Geschichte, von der Vergangenheit

zu der Gegenwart, von der Romantik zu der Natur. Dieser Uebergang knüpft sich namentlich an Lessing's Namen.

Während heute nur noch Kaspar Scheuren (geb. 1810 zu Aachen), ein Dichter mit dem Pinsel, der alte Romantiker ist, in einer Weise, der wir nicht zürnen, weil wir das Märchen nur bekämpfen, wenn es die Hauptgattung sein will, aber nicht als Arabeske, — tritt uns in Lessing ein Meister von grosser Vielseitigkeit und einer innern Entwicklung entgegen. An seinen Namen knüpft sich die Wandlung der ganzen Schule.

Lessing, vielleicht unser deutschester Maler, der nie Italien besucht und nur deutsche Natur in seinen Landschaften, nur deutsche Sage und Geschichte gemalt hat, wurde am 15. Februar 1808 zu Breslau geboren. Die Klarheit des Dichters dieses Namens hat sich auf den Grossneffen vererbt. Dank ihr arbeitete er sich aus der Romantik heraus. Wie den Ahn, charakterisirt ihn nicht überströmende Fantasie, wol aber ein tiefes deutsches Gemüth und grosser Verstand. Beides spricht sich schon in dem edlen Antlitze, in der scharfes Auffassen verrathenden Adlernase aus, die wir als eine echte Signatur des Malers auch bei Dürer, Cornelius und Kaulbach treffen. Lessing komponirt seine Bilder ähnlich fleissig, ja ängstlich, wie Lessing der Dichter; er schafft reflektirend wie sein Zeitgenosse, der Musiker Mendelsohn. Er nimmt eine vermittelnde Stellung zwischen den Münchner-Idealisten und den belgischen oder französischen Realisten ein; es zieht ihn zu realistischen Stoffen, aber in der Ausführung wagt er nicht die letzte kecke Naturwahrheit; seine Kostüme sind historisch, ängstlich treu, aber neu, nicht getragen, nicht beschmutzt; seine Rosse kommen unbestäubt in und aus der Schlacht, in einem neuesten Bilde sogar unbestäubt durch die Wüste.

Die Insel Rügen und jener romantische Maler Fridrich*) weckte den grossen Landschaftler Lessing, der charakteristisch mit einem „verödeten Friedhof“ und den Ruinen eines Kirchleins begonnen. Solche düstre, ja tragische Stimmungen liebt der Maler, der den deutschen Wald wie Keiner verherrlicht und stets bezeichnende Staffagen erfunden hat; er malt einen betrachtenden Mönch,

*) S. oben S. 92.

einen betenden Ritter, lauernde Räuber, eine Schar lagernder Krieger in seine Natur und flösst ihr damit Seele, seine Seele ein. Wir sind diesem echten Lyriker der Landschaft gegenüber sofort in die vom Künstler selbst empfundene tiefe Stimmung versetzt.

Schadow, der als Lehrer unbestritten anregend und verdienstlich wirkte, war es, der Lessing auch auf andere Gebiete lenkte; nach einem isolirt gebliebenen Bibelstoffe Tobias wandte sich derselbe an die deutsche Ballade, Uhland und Bürger, an das Mittelalter mit seinen Kreuzzügen und Hohenstaufen, ging dann im Byron'schen jungdeutschen Sinne zu den Räuberbildern über und pflanzte endlich, freilich im Gegensatze zu den katholischen Staffagen seiner Landschaften, (z. B. in der „mit der Eiche“) die Fahne des Protestantismus, der geistigen Freiheit in der Malerei auf.

Einst erkrankt, las Lessing, der ein grosser Freund der Geschichte und alter Chroniken ist, nicht minder wie der Jagd, die ihn recht innig mit der Natur zusammenführt, in Menzel's deutscher Geschichte die Darstellung der Hussitenzeit, die auch durch Alfred Meissner und Moriz Hartmann poetisch erneuert wurde; sofort gestaltete sich der Stoff in ihm zu Bildern; Uechtritz liess ihm noch die Beschreibung der Hussitenkriege von Theobald. Sie Alle kennen die Hussitenpredigt, Huss vor dem Konzil, Huss vor dem Scheiterhaufen. Kelch und Schwert! Politische und religiöse Reform! Damit griff Lessing, ganz abgesehen von den malerischen Vorzügen, tief in das Herz der Zeit.

Diese Bilder führten eine Wendung innerhalb der Düsseldorfer-schule und den Bruch mit Schadow herbei, der sich weigerte, Lessing's Werkstätte zu besuchen, so lange dieser einen Ketzer male. Lessing sagte ironisch: „Christen hindern mich, einen Heiligen darzustellen.“ Ja, dieser Riss ging noch weiter, und der Einzug des Lessing'schen Huss in Frankfurt hatte die Folge, dass Filipp Veit seine dortige Direktorstelle niederlegte, seine Werkstätte über den Main, später über den Rhein versetzte. —

Wir wissen, dass Lessing als Geschichtsmaler kein zündender Dramatiker, sondern allerdings mehr ein Epiker ist, dass er statt der unmittelbaren Handlung lieber den ihr vorangehenden Augenblick darstellt, dass er statt eines bewegten Konzils einige sprechende Köpfe bringt (neuestens Luther und Eck im Dispute), mithin auf

der Stufe des historischen Portraits zurückbleibt; der dramatische Gegensatz der Charaktere ist gegeben, der tragische Konflikt liegt wie Gewitterschwüle über der ganzen Versammlung; aber für den Augenblick bewegt sich der Streit noch auf theoretischem Boden; das Wort mag schwer einschneiden — aber die Form ist noch parlamentarisch. Wir sehen Wahrheit, Ueberzeugung auf der einen, Fanatismus, Bornirtheit auf der anderen Seite; es sind dies Voraussetzungen eines Konflikts; aber er selbst tritt nicht ein. Dramatischer ist der Verbrand der Bulle durch Luther. Das Konzil ist dagegen nur ein Situationsbild. Wir wissen ferner — mit Pecht — dass dieser „beim Thee aufgewachsene“ Huss neben den Heroen des Cornelius dürftig aussehe, diese zahme Hussiten auch keine Slaven, sondern Portraite von Düsseldorfermalern sind; gleichwol müssen wir betonen, dass diese Hussitenbilder in dem Sinne eine That waren, dass der Maler in die Geschichte griff und sie aus sich heraus, ohne fremde Vorbilder und Schablonen verkörperte. Er warf mit ihnen die religiöse Bewegung auch in die bildende Kunst und machte diese zu einer Mitkämpferin der Zeit.

Ist hier Lessing's Wollen grösser als sein Können, so hat er dagegen in den Landschaften seiner Blütezeit, in geschichtlichen Genrebildern, in jenen Gruppen aus dem dreissigjährigen Kriege ein Höchstes geliefert, auf diesen Gebieten das Ziel eines Ideal-Realismus ja erreicht. —

Auf dem eigentlich historischen Boden sollte Lessing von einem — Jünger übertroffen werden, den sein Ruf über das Meer herangezogen hatte — von Emanuel Leutze, dem Deutschamerikaner, geboren 1816 noch auf deutschem Boden, zu Schwäbisch-Gmünd. Sein berühmtestes Werk — er schuf meist Bilder aus der amerikanischen Geschichte, gross in der Haltung, glänzend im Kolorit — ist der „Uebergang Washingtons über den Delaware.“ Man fühlt hier, das ist ein weltgeschichtlicher Moment.

Diese Männer brechen, wie hier die Eisschollen, auch die Reihen der Gegner und alle Hindernisse; sie erreichen das Ufer der Freiheit; dieser Führer trägt die Gewissheit des Sieges auf der ehernen

Stirne. Die Fahne, die wegen des Sturmes zusammengehalten wird, will sich im Windesrauschen mit Gewalt entfalten, nicht fesseln lassen. Es ist Zukunft in ihr. Alles fühlt sich hier als Patriot bis auf den letzten Schiffer. O, ein grosser Augenblick macht die Menschen gross, und der letzte Aermste freut sich der süssen Lust, sich über sich hinaus gehoben zu fühlen.

In ihrer Art griffen auch B e n d e m a n n's Judenbilder in die Zeit; wir verstanden die Trauer seines Jeremias um die entschwundene Grösse einer Nation, wir verstanden unter den Weiden Babel's die Sehnsucht nach dem — die Sehnsucht nach einem Vaterlande!

Wie in dieser Weise Lessing, Bendemann, Leutze Hand in Hand gingen mit der neuerwachten freiheitlichen Lyrik (Herwegh, Meissner, Karl Beck), so riss es selbst Karl Hübner, der ursprünglich wie heute wieder ein Idylliker war, zu einer sozialistischen Malerei hin. Die schlesischen Weber, das Jagdrecht, die Pfändung! Es ist bezeichnend, dass diese Bilder bewundert, aber nicht gekauft wurden. Der Reiche wollte nicht, der Arme konnte nicht kaufen, und leicht hätte der Maler für den Muth, die Sache des Proletariats zu vertreten, selbst zum Proletarier verarmen können. Ich brauche nicht zu bemerken, dass keiner dieser Maler straffer Parteimann war, wie etwa der geniale Schweizer Martin Disteli, der die Ultramontanen und den Sonderbund mit seinem blitzenden Griffel schlug und als der Vater der deutschen politischen Karikatur die höchste Beachtung verdient.

An Lessing, den Historiker, und Leutze, der wieder nach Amerika zurückgekehrt ist, müssen wir noch einen Namen reihen, der mit seinem „Todtentanz“ 1849 auch das politische Gebiet berührte. Ein grosses Talent ging in der That in Alfred Rethel in Wahnsinn unter. Eine Art Grabbe, zog es ihn gerade zu den grössten Männern der Menschheit; zu den Geburtsstunden der Weltgeschichte zog es ihn. Er war für die idealistische und monumentale Malerei geschaffen; München wäre sein Ort gewesen.

Die Zeit zwingt mich hier, eine Fülle von Namen, an denen Düsseldorf reich ist, fallen zu lassen und nur auf die Spitzen der Bewegung Licht zu werfen.

Stärker noch als im freundlichen Genrebilde, das in seiner vollen Tiefe vor Allen Ludwig Knaus von Wiesbaden, Vautier,

Tidemand erfassten, sind die Düsseldorf in der Landschaft gewesen, sind es noch heute; drei der grössten Namen der Zeit auf diesem Gebiete gehörten ihnen. Lessing, der lyrische Landschaftler, ist bereits genannt, der grosse, noch heute in Düsseldorf wirkende Meister ist der Dramatiker der Landschaft.

Wer erinnert sich nicht des Meisters der bewegten, in Aufruhr versetzten Natur, eines Andreas Achenbach? Die realistische Richtung folgte nur ihrem innersten Triebe, wenn sie die dramatische Landschaft ergriff und pflegte. Das Drama liebt Effekte und energische Naturen. Namentlich hat die Marinemalerei, welche Erde, Licht und Wasser, das schauspielreiche Meer verbindet, in Achenbach einen glänzenden Vertreter gefunden.

Der dritte Name gehört einem heute verewigten Meister, dem in Karlsruhe verstorbenen Schirmer, der nach dem Hinscheiden eines Koch, eines Rottmann, welcher ein Echo des alten Hellas in der Natur nachklingen liess, allein noch mit Preller in Weimar, dem Landschaftler der Odyssee, das Banner der stylistischen Landschaft trug, der höchsten und am wenigsten verstandenen*).

Herrscht im Stimmungsbilde das Licht, das Lebelement der Malerei, vor (daher der Holzschnitt sie nur dürftig wiedergibt), so tritt in der sogenannten stylisirten Landschaft das Uebergewicht auf die Seite der Linie. Der Character ist daher mehr plastisch, als musikalisch, mehr episch als lyrisch, mehr objektiv als subjektiv. Es gilt den kühnen Versuch, die Natur selbst und nicht bloß unsere Auffassung der Natur darzustellen, nicht bloß die Natur-empfindung.

Die Natur wird hier, als eine grossartige Architektonik Gottes, dem in ihr selbst liegenden Gesetze der Schönheit, der schönen Linie unterworfen, wird vom stylistischen Maler als der Leib Gottes plastisch aufgefasst und behandelt; sie wird zu einem Tempel verklärt. Es ist bezeichnend, dass das nebelreiche Stimmungsbild den Norden, das stylistische den klaren, elysäischen Süden mit Vorliebe wählt. Wie Goethe die Menschen zeichnet, wie sie sind, und Schiller, wie sie sein sollen, so malt das Stimmungsbild die Natur, wie sie ist, das stylisirte, wie sie sein soll.

*) »Vorschule der Aesthetik«, Bd. I. S. 373.

Dass die stylisirte Landschaft, die plastische innerhalb der Malerei, zu der Freske neige, kann nicht überraschen. Sie neigt aber auch in dem Streben, die Natur als die Hülle Gottes aufzufassen, leicht zur religiösen — und in ihrem Zuge, sich mit objektivem Gehalte zu erfüllen, zur historischen Malerei.

Wenn die historische Landschaft z. B. den Auszug und die Heimkehr des barmherzigen Samariters mit den vier Tageszeiten begleitet, so behandelt sie die Natur gleichsam als Orchester zur Solostimme des Menschen, als eine Art von griechischem Chor.

Die historische Landschaft setzt Gottes Allgegenwart in der Welt, seine stete Theilnahme an allem menschlichen Thun, eine Gesamtstimmung der Welt und des Menschen auf einen gleichen Grundton voraus, ein billigendes oder zürnendes Weltauge.

So idealistisch diese Auffassung für uns ist, die wir die Sonne täglich über Gerechte und Ungerechte aufgehen sehen, wir finden eine ähnliche Erscheinung bei den Dichtern, selbst bei dem „Realisten“ Shakespeare wieder, der den Mord im Makbeth mit Gewitter begleitet und die Versöhnung im Kaufmann von Venedig in poetischer Mondnacht verklingen lässt. — —

Als Schadow im Geiste seines 1841 zu Strassburg gehaltenen Vortrags über den „Einfluss des Christenthums auf die bildenden Künste“ lehrte, er hätte in seiner Schule zuerst die Kräfte wecken und entbinden müssen, nun wolle er sie regeln und zum Idealen führen, und diesen Versuch wagte, lösten sich alle selbstständigen Geister von der Akademie, in der sich die Frommen und Freisinnigen schon längere Zeit in zwei Gruppen und Werkstätten: „Neu-Bethlehem“ und „Alhambra“ feindlich gegenüberstanden, und gingen ihren eigenen Weg. So ist es noch heute, und auch dem Nachfolger Bendemann gelang es nicht, die Schule wieder in die Akademie zurückzuführen.

Das gegenwärtige freigewählte Haupt derselben steht ausser der Akademie: Andreas Achenbach.

— . —

Die Richtung der Münchner-Schule, die nur in der Landschaft (trotz eines Rottmann) und im Genre in das Tändelnde, Zierliche

gerieth, ist in ihrer monumentalen Wirksamkeit durch den grossen Genius eines Cornelius*) festgestellt worden.

München besitzt von ihm Wandbilder in den gewölbten Bogengängen der alten Pinakothek, in der Glyptothek und in der Ludwigskirche.

Zu jenen lieferte er nur die Zeichnungen.

Rafael's Logen im Vatikan dienten als Vorbild; dort ist die Bibel von der Schöpfung bis zu der Stiftung des Abendmals dargestellt; hier sollte in einer ähnlichen Bilderreihe die Geschichte der neueren Malerei entrollt werden. Cornelius liebte stets solche cyklische Darstellungen und übertrug diese Vorliebe auch auf seine Umgebung, auf Schwanthaler und Kaulbach. Der Cyklus fasst eine Anzahl von Bildern unter einer Hauptidee zusammen und gestattet, diese in verschiedener, das Verwandte betonender, die Einheit in ihre inneren Gegensätze auseinanderlegender, im Fortschreiten steigender, endlich abschliessender und krönender Weise darzustellen. Das einzelne Bild kann nur als Theil, als ein Wort des ganzen Satzes beurtheilt sein; die Form tritt zurück, die Idee heraus. So nahe die Gefahr der erkältenden Reflexion auch liegt, der Cyklus musste gerade einem Cornelius entsprechen, der vor Allem durch die Grossartigkeit des Gedankens wirken will.

Was jene Logenbilder betrifft, so ist zu bedauern, dass sie nicht in einem halbrunden Raume, auf einmal überschaubar, angebracht sind; sie beginnen nämlich, wenn wir dem Mittelbilde gegenüberstehen, links und rechts von uns an den Endpunkten eines Ganges mit den Anfängen dort der italienischen, hier der deutschen, französischen und niederländischen Malerei und verfolgen deren Entwicklung in je zwölf Loggien.

Die mittelste, von beiden Seiten her die dreizehnte, ist Rafael geweiht. Alle Bilder athmen eine selige Heiterkeit, selbst die ernsteren, selbst Rafaels Tod; über der Leiche, zu der sich der Pabst, das Volk, die Schüler drängen, über die sich die Fornarina wirft, schwebt ja des Meisters letztes Werk, die Verklärung Christi auf dem Tabor. Die Bedeutung der einzelnen Maler und Schulen ist überdies in sinnigen Arabesken ausgesprochen.

*) S. oben S. 299.

Ein ähnliches, aber religiöses Epos schuf Cornelius in der Ludwigskirche, hier einen ganzen Tempel zum Träger einer riesigen Gesamttidee machend. Der Abschluss desselben ist das jüngste Gericht, 63 Fuss hoch, 39 breit; es wurde 1839 vollendet. Der Satan setzt seine Füsse auf Judas und Segest, die Verräther an der Religion und dem Vaterlande. Unter den Seligen schwebt der Lieblingsdichter des Malers empor: Dante! Cornelius malte das Hauptbild nicht mit ganzer Seele und Grösse; das Werk reicht an die Wirkung der Vorgänger in der Behandlung des Stoffes nicht hinan.

Es ist die Kraft des Tragikers in Cornelius, der uns vielfach an Schiller erinnert; er zittert vor einem erschütternden Ende nicht; er schliesst seine Nibelungen, seine Iliade tragisch; er beendet seine „göttliche Komödie“ mit den Schrecken des jüngsten Tages. Seine für ein Campo Santo zu Berlin bestimmten, im Auftrage des verstorbenen Königs begonnenen, leider jetzt im Staube liegenden Entwürfe bezeugen den gleichen gewaltigen Sinn; sie waren der Schwanengesang des Meisters der Meister. Wer kennt nicht die vier apokalyptischen Reiter?

Cornelius malt nicht so sehr Geschichte, als Geschichtsphilosophie; tritt ihm schon dies bei seinem Volke, um zu allgemeinem Verständniss durchzudringen, in den Weg, so kommt noch hinzu, dass er das Schöne über dem Hohen versäumt, mehr zeichnet als malt. Freilich ist dies gerade das Scheidezeichen deutscher und italienischer Kunst. Wir bemerken hier, dass viele der Freskobilder des Meisters von Schülern gemalt worden sind und oft sehr unglücklich, so in der Glyptothek. Die Zeichnung ist hier gross, die Farbe oft süsslich, schwächlich. Cornelius gewinnt im Kupferstiche, in der farblosen Fotografie, am grössten ist er im Karton, im einfachen Entwürfe, wo der Geist fast hüllenlos an uns herantritt.

Cornelius, der Jüngstverewigte, ist ein strenger Stylist; so überreich er in seinen Gestaltungen auftritt, er beherrscht sich und beschränkt Alles auf das Nothwendigste; wie ein echter Plastiker liebt er die Anlehnung an die Baukunst und fühlt sich durch die grössten Flächen derselben nicht erschreckt, noch durch die Raumeintheilung derselben, durch die entstehenden Kreise, Dreiecke, Halbkreise, irgend gehemmt. Er verwendet dies Alles so meisterlich, dass es uns vorkommt, als wäre das Bild früher gemalt, die Wand

erst später gebaut worden. Die Architektur ist ihm nie zu gross, eher zu klein; so in der Glyptothek.

Unter den Schülern dieses grossen Meisters ragt Wilhelm Kaulbach (geboren 1805 zu Arolsen) um so mehr hievor, als er der Zeit, ihrer Ideen und Kämpfen von allen Malern des Jahrhunderts am nächsten steht.

Er begann im idealistischen Geleise des Lehrers, wurde aber durch schwere Lebenskämpfe in eine realistische Durchgangsperiode die er in seinem „Narrenhause,“ in seinem „Verbrecher aus verlornen Ehre“ bestand, gedrängt und kam vor ihr mit der ganzen Wahrheit des Lebens zu den idealistischen Aufgaben seines Lebens zurück. Unter seinen Vorbildern Rafael und Dürer strebt er nach einem ideal-realen Style.

Es sind eigenthümliche Züge in diesem Meister verbunden: der Freisinn eines Börne, — ich erinnere an „Reineke Fuchs“ — der noch mehr zu Tage träte, wenn die Malerei nicht goldene Ketten dulden müsste, vom Volke selbst unterstützt und getragen würde, — die Heine'sche Ironie, mit der Kaulbach die Geschichte der neuen romantischen Malerei an der Pinakothek, ganz ähnlich persiflirte, wie Heine die „romantische Schule,“ seine Grossmutter, — tiefer Ernst und Humor, Sinn für das Liebliche (Alexis und Dora) wie für das Grosse — der derbe realistische Sinn des Volksromans, und der ideale, Cornelianische, cyklisch gestaltende, vom Meister ererbte, — das freie, filosofische, von aller Orthodoxie abgelöste, nur im Urchristenthum wurzelnde, höchste religiöse Bewusstsein der Zeit, — endlich der völkervergleichende, parallelenziehende, die Massen gruppierende, aus den Thatsachen und über sie die Ideen der Entwicklung heraufhebende geschichtsphilosophische Geist der Gegenwart.

Kaulbach's Hauptwerk sind die grossen Wandgemälde zu Berlin, die wir einer eigenen Beleuchtung für die Zukunft vorbehalten.

Sie sind nicht Geschichte im Sinne der Anekdote, aber Philosophie der Geschichte und daher auf der Höhe der Zeit.

Die Philosophie der Geschichte stellt nicht blos die Ereignisse sondern auch die Gründe derselben, die Folgen dar, Vergangenheit und Zukunft. Sie überspringt, in Shakespeare'schem Geiste, die Zwischenräume der Zeit und des Ortes und hält sich nur an die

Einheit der Idee. So hat Rafael in der „Schule von Athen“ die griechischen Philosophen in Eine Gruppe gebracht, obwol sie nicht zu gleicher Zeit gelebt, nicht miteinander ähnlich verkehrt haben; so drängt Cornelius in der Zerstörung von Troja den Tod des Priamus, den Fluch der Cassandra über Agamemnon, bald durch Klytennästra erfüllt, und die Flucht des Aeneas in Ein Bild; so lässt endlich Kaulbach die Profeten, welche Jerusalem verflucht, in den Lüften erscheinen — das ist die Vergangenheit — in der Mitte den Hohenpriester am erstürmten Altar Jehova's fallen — das ist die Gegenwart — und links den verzweifelten Ahasver fliehen, rechts die Christengemeinde ausziehen — das ist die Zukunft!

Und mit welcher Vollendung sind diese Wandgemälde dargestellt, mit welcher Schönheit in der Gruppierung! Der flache Einwurf des rohen, einseitigen Realismus, dies Alles habe sich nicht auf gleicher Stelle begeben, ja nie begeben können, darf uns nicht stören. Warum soll der Maler das, was wir im Geiste zusammenfassen, die ganze weltgeschichtliche Bedeutung einer epochemachenden Begebenheit oder einer ganzen Periode nicht auch in Einem grossen Ueberblicke zusammenfassen dürfen? Man muss nur das realistische, geschichtliche von dem idealistischen, geschichtsphilosophischen Gemälde trennen. Auch dieses ist berechtigt. Eine Zukunft der Freiheit wird Kaulbach sehr hoch stellen.

Die neuere Zeit sah gerade in München — unter der Führung Pecht's und Piloty's — eine realistische Reaktion entstehen, deren Kämpfer sich sonderbarer Weise gegen den ihnen näherstehenden Kaulbach weit schroffer stellten als gegen den von ihnen ganz abgewandten Cornelius.

Kaulbach oder Piloty! So tönt das Feldgeschrei der Masse, die nicht urtheilt und froh ist, ein Schlagwort, eine Fahne zu besitzen, unter der man mitzählen kann, ohne seinen eigenen Standpunkt finden oder gar erklären zu müssen.

Gestatten Sie mir hier ein Wort zur Versöhnung. Der Realismus und der Idealismus sind feindliche Brüder, zwei verschiedene Wege zu gleichem Ziele.

Beide sind nothwendig. Ohne den Idealismus würde die Kunst zu einer Kopirmaschine der äusserlichen Natur herabsinken, ohne den Realismus die Kunst haltlos werden und in Nebel zerfliessen.

Wir für uns sehen die idealistischen Aufflüge und die realistische Reaktion mit beruhigtem Glauben an die innere Entwicklung der Kunst und Kunstgeschichte, die ihre Vorsehung besitzt wie die Welt und die Weltgeschichte.

Zwischen Extremen hin und hergeworfen, gleich dem Schiffe auf sturmbewegter See, halten wir doch den Polarstern fest! —

Viele Namen drängten sich mir noch auf: der in altdeutsches Leben versenkte fantasievolle Moriz von Schwind, der Bibelträger Schnorr von Karolsfeld, der Filhellene Rottmann! Leider kann ich nur auf die höchsten Spitzen Licht werfen.

Nach Griechenland weist uns auch Bonaventura Genelli (geboren 1798 zu Berlin). Er kann in mancher Beziehung der wiedergeborene Karstens genannt werden. Wie dieser stellt Genelli griechische Stoffe dar, wie dieser zeichnet er lieber, — nur der Bleistift vermag dieser beflügelten Fantasie zu folgen — wie Karstens ist Genelli in seinem Schaffen kräftig, in seinem ganzen Wesen unabhängig. Er liess Arbeiten, begonnene Freskobilder unvollendet stehen, so wie ihn die Lust verliess. Genelli ist ein Dichter; sein „Leben einer Hexe“ und das eines „Wüstlings“ beweisen es. Mit ebenbürtigem Geiste hat er Homer und Dante wiedergegeben. Unser Volk kennt in Folge der fremdartigen Stoffe diesen Meister fast nicht; er wirkt mit seiner, oft an Michelangelo erinnernden Darstellungsweise, die jedoch griechische Heiterkeit und Grazie nicht ausschliesst, unter uns ganz isolirt.

Die Kunst zu Wien steht seit längerer Zeit meist unter dem Einflusse Münchens. Führich, geboren 1800, trug den Geist der Nazarener von Rom nach Wien; Fridrich Gauermann (geboren 1807) war gross als Thiermaler und brachte seine Staffagen gerne mit einer bewegten Natur in Verbindung; Ferdinand Waldmüller (geboren 1792 zu Wien) malte gemütliche Genrebilder, wie Seidl oder Castelli solche dichteten; Josef Danhauser (1805—1845) erinnert dagegen an Raimund; er hatte einen sozialistischen Zug und liebte die grellen Gegensätze des Lebens darzustellen: den Prasser, die Klostersuppe, die Pfändung, die Testamentseröffnung (1839). Er glänzt in scharfer Charakteristik.

Das Genre, um dies hier einzufügen, erfuhr durch den Schweizer Leopold Robert († 1835 zu Venedig durch Selbstmord) einen grossen

Aufschwung. Er schuf im Geiste der Zeit, die sich von den Individuen den Massen, von der politischen der Kulturgeschichte zuwendet, ein höheres Gattungsbild; er lehrte, wie man die Individualität eines ganzen Volkes erfassen und in grossen Zügen darstellen könne; sein Landmann der pontinischen Sümpfe, auf den Stier gestützt, sieht wie ein Cincinnatus aus, der vom Pfluge auf das Kapitol geholt werden könnte. Unsere Maler geben wol Kostümbilder der einzelnen Stämme; aber eines nationalen Gattungsbildes im grossen Style Robert's entbehren wir noch heute. Es liegt vielleicht nicht an den Malern, sondern am Mangel eines politischen und geschichtlichen Hauches in unserem Volkswesen. Wenn sich das Volk nicht über die Linie der Familie erhebt, wie können wir es vom Künstler verlangen? —

Noch sei eines Moments in der neueren Bewegung der Malerei gedacht, des Wiener's Karl Rahl, der das Studium der alten Meister im Kolorit, namentlich der Venetianer neubelebte und einseitig in dieser Reform, in der Farbe schwelgte.

Seine Schule liebte es mit Recht — im Gegensatze zu den kleinen Geistern, die mit lichten Farben um flüchtigen Beifall buhlen, — in einem tiefdunklen Grunde einzusetzen und aus ihm die lichttragende Gestalt um so energischer, plastischer hervortreten zu lassen.

Lionardo da Vinci ruft: „Maler, wenn Du den Glanz des Ruhmes begehrst, fürchte die Dunkelheit der Schatten nicht!“

— . —

Wir wenden uns zu der Plastik.

Der Grieche sah mit dem Auge des Bildhauers; es ist dieses plastische, die Formen scharf auffassende Sehen ein Sehen der Dinge, wie sie sind, ein klares Erfassen.

Schon um dieser erzieherischen Bedeutung willen verdient die Plastik die liebevollste Pflege; sie geht aus kräftigen Geistern, gesunden oder gesundenden Zeiten hervor; sie kräftigt die Schwesterkünste, sie predigt Styl.

Wenn alle Künste verdürben, und sie bliebe rein und stylvoll; an ihr würden alle wieder genesen können.

Dieser gesunde Hauch geht von echten Werken der Plastik auch auf ihre Beschauer über. Ferne von allem Gemeinen der Welt, hoch über demselben, die Welt nicht hassend und doch auf sie herabschauend, so stehen sie in erhabener Isolirtheit.

Sie mahnen Dich, Dich ähnlich zu isoliren, eine auf sich beruhende Persönlichkeit zu werden, ein Charakter.

Unsere neuere Bildhauerkunst ist namentlich durch zwei gegensätzliche Gestalten bestimmt gewesen, im Norden durch Rauch, den Begründer einer ganzen glänzenden Berlinerschule, im Süden durch den Romantiker Schwanthaler.

Rauch, der Schöpfer einer historisch-realistischen Plastik, der zuerst die Toga abwarf und den Gestalten der modernen Zeit ihr Zeitkostüm zu geben wagte, errichtete in seinem Fridrichmonument nicht nur ein Denkmal des dargestellten grossen Mannes, sondern eines der ganzen Zeit; freilich gruppirt sich dieselbe um Fridrich den Grossen, als ob er sie alle, die hier Dargestellten überragt habe, selbst einen Lessing, einen Kant. Die Plastik will eine mächtige Persönlichkeit, sie ist ja die Kunst der Persönlichkeit; wir wollen daher mit ihr und ihrer Rangordnung hier nicht rechten, stellt doch auch die Weltgeschichte die politischen und kriegerischen Grössen noch heute auf das Piedestal und gruppirt die Träger der Kunst und Wissenschaft um den Sockel, das Ganze schmückend, oder verweist sie gar in verschwindende Flachbilder am Fusse des Monuments der Zeit.

Während Tieck's Bruder, der Bildner des Schinkel'schen Schauspielhauses, selbst Iffland, der Spieler den deutschen Familienstücke, in griechischer Tracht dargestellt hatte, ist Rauch's Riesenwerk streng realistisch, Fridrich mit seiner ganzen Umgebung im historischen Kostüm ausgeführt; um so mehr dürften die vier allegorischen Eckgestalten in ihrer idealen Kleidung befremden. Griechische Frauen neben Husaren!

Lessing spricht hier mit Kant, obwol sie sich im Leben nie gesehen haben; der Meister betont damit nur die geistige Verwandtschaft. Wir heben diesen Zug am Realisten Rauch hervor, weil wir ähnliche — wie in Rafael's „Schule von Athen“ — so in den grossen Wandgemälden Kaulbach's trafen und sie bei diesen tadeln hörten.

Als ein Romantiker lehnte sich Schwanthaler an die mittelalterliche deutsche Plastik und fühlte sich — mehr als zu Fidias — zu der altgriechischen, noch unentwickelten, ringenden Bildhauerkunst (Aegineten zu München!) hingezogen, weil diese mit der altdeutschen verwandt ist. Es zog ihn selbst zu der Statuen-Bemalung, zum Einsetzen des Augensterns, überhaupt zu malerischer Auffassung. Er war ein Künstler von übersprudelnder Fantasie, ein glänzendes Improvisationstalent, aber ferne von jener tüchtigen Ausführung, von jener liebevollen Ausgestaltung eines Rauchs.

Als ein Romantiker baute er sich am obern Isarufer eine Art alte Burg „Schwaneck“ und überschrieb sie — er dichtete auch:

So stehe denn hier in Gottes Hand
Der Thurm am felsigen Uferrand,
Gebauet nicht um eitle Ehr,
Zu Trutz nicht oder Waffenehr!
Nur früher Jugend schöner Traum.
Soll steigen empor in trauten Raum.
Der Blick in die Berge, die Luft so klar,
Vom Fusse das Rauschen wunderbar,
Der Freunde Wort und Sag' und Sang
Erfrischen das Herz in Lebensdrang.

Rauch und Schwanthaler — hier haben Sie zwei Träger des Realismus und Idealismus.

In Dresden trafen zwei Künstler zusammen, welche sich die Aufgabe stellten, die beiden Style, diese feindlichen Brüder zu versöhnen, zwei Sachsen, Hähnel, ein Schüler — Schwanthaler's, der Schöpfer des Beethoven- und Schwarzenbergdenkmals, und Rietschel (geb. 1804) aus der Schule — Rauch's. Unter ihnen war wieder jener der schwungreichere, dieser der kühlere, aber nur im Vergleiche mit Hähnel.

Rietschel hielt mit Rauch das moderne Kostüm fest und verwarf alles erklärende Beiwerk, schuf dagegen idealer, aus einem reichern Gemüthe; er idealisirte wieder, was er realisirt hatte.

Im Relief, dieser dramatischen und daher dem Geiste der Zeit entsprechenden Form der Plastik, — man sehe Orest am Theater zu Dresden — wetteiferte er mit Thorwaldsen.

Seine berühmtesten Werke sind die Pietà, die Madonna mit dem todten Sohne — die Lessingstatue — die Goethe-Schillergruppe zu Weimar, bei der er das moderne Kostüm festhielt, während sein Lehrer Rauch, vielleicht gerade von den vielen Uniformen des Fridrichmonuments ermüdet, in seinem Entwurfe sonderbar genug das antike Kleid anwandte — und das jetzt der Vollendung entgegengehende Lutherdenkmal.

Schon, wie er an seinen Lessing ging, bezeichnete er klar seinen Standpunkt: „Lessing ist ein Mann, der nicht durch eine äussere Handlung und Attribut bezeichnet werden kann; was ihn charakterisirt, ist eben undarstellbar — Geistesreichthum und Schärfe, Urtheil, Wahrheitsgefühl. Er kann nur, wenn es mir gelingt, als ein geistreicher Mann dargestellt werden, dem man Leben, Begeisterung, Energie ansieht. Jede Symbolik seiner Thaten in Stellung und Bewegung würde die Charakteristik schief führen.“

Von diesem Werke, welches auf allen Schmuck verzichtete, nach echter Realität strebte und doch echte Idealität in den herrlichen Kopf legte, begründete sich eine neue Epoche der Bildhauerkunst — vorbereitet in Trippel's Goethe, in Dannecker's Schillerkopfe —, von der wir absichtlich zuletzt sprechen wollten, um die Werke Ihnen am Ende unserer Betrachtung vorzuführen, in denen die deutsche Kunst der Neuzeit in Bezug auf Versöhnung von Realität und Idealität ein Höchstes geleistet haben dürfte.

Das Lutherdenkmal ist eigentlich ein Denkmal der Reformation; in der Mitte steht Luther auf reliefgeschmücktem Postamente, mit diesem achtzehn Fuss hoch; an den vier vorspringenden Ecken erblicken wir vier Vorreformatoren: Savonarola mit geistdurchleuchtetem Antlitze, wie Fra Bartolomeo ihn gemalt — Huss mit jenem feinen kränklichen Gesichte, das sich — durch Laune des Zufalls — in die katholische Kirche eingeschlichen hat als angeblicher Kopf des Johannes Nepomuk — Petrus Waldus, der dem Glanze der Welt Entsagende in Pilgrimstracht — Wiclef, der still Sinnende.

Um diese Hauptgruppe zieht sich nun ein Viereck, das an den Ecken wieder Statuen trägt: vorne stehen die fürstlichen Beschützer Fridrich der Weise und Filipp der Grossmüthige; hinter Luther seine geistigen Mitkämpfer Reuchlin und Melancthon.

Leider wurde Ulrich von Hutten, der Vertreter der politischen Seite jener grossen Zeitbewegung, dem ursprünglich ebenfalls ein Standbild zugeordnet war, dessen beraubt und mit einem Medaillon am Postamente Luthers abgelohnt!

Die vier Eckstatuen sind, während die Vorderseite offen bleibt, unter sich durch eine 5—6 Fuss hohe Zinnenmauer verbunden; die Zinnen sind an der Innenseite mit den Wappen hervorragender protestantischer Städte geschmückt. In der Mitte der drei Zinnenmauern sitzen endlich, nach Innen gewendet, drei weibliche Gestalten: das protestirende Speier links von uns, das bekennende Augsburg rechts, das trauernde Magdeburg im Hintergrunde, mit zerbrochenem Schwerte, mit Recht an die Opfer des geistigen Befreiungswerkes mahnend.

Die Zinnenmauer soll an das Lied erinnern, dessen Eingangsworte vielleicht passend an der obern Stufe der offenen Vorderseite eingegraben werden könnten: Eine feste Burg ist unser Gott.

Leider kommt das Werk nicht, wie der Künstler gewünscht, auf eine Erhöhung zu stehen; jetzt erscheinen die Zinnen vielleicht — gegen die hohen Statuen — spielend; auch stört es — ich wiederhole — vielleicht, dass die Figuren fast sämmtlich nach Vorne sehen, also das Werk nicht im Ganzen umgangen, sondern von Vorne betrachtet sein will. Das wäre eben auf einem, nur von Einer Seite zugänglichen Hügel leichter erreicht worden.

Die Gestalten werden, nach dem Modelle zu urtheilen, von hinreissender Wahrheit und Schönheit sein, namentlich auch die Hauptfigur der in seiner Schlichtheit doch des Sieges gewisse Luther.

Wie Sie sehen, stellt dieses Riesenmonument die Gegenwart der Reformation mit ihrer Vor- und Nachgeschichte — dort Huss, hier Magdeburg — auf Einem Plane dar und erinnert so an Kaulbach's Reformationsbild und dessen Darstellungsweise, das der Zeit und dem Orte nach Weitentlegene, (das jedoch durch die Einheit der Idee verbunden ist,) gleichzeitig auf Einer Fläche darzustellen.

So macht also auch Rietschel den Versuch, ein Stück Philosophie der Geschichte in Erz zu giessen.

Er sollte das Werk nicht mehr vollendet sehen († 21. Februar 1861). Ein eigenthümlicher Lebensgang wollte es, dass sein sterbendes Auge auf dem Gipsmodell seines Luther ruhte, während sein

erstes für die Oeffentlichkeit ausgeführte Werk die Lutherbüste in der Walhalla war!

Rietschel hat in seiner Schöpfung erfüllt, was er einst in einem Briefe an Rauch vom Kunstwerke fordert: „es solle nicht blos durch schöne Formen das Kennerauge ergötzen, sondern was noch weit mehr sei, vom Volke begriffen werden, es erheben, erfreuen, versittlichen, begeistern — und dadurch“ — schliesst er — „erhält ein Kunstwerk die wahre Autorität.“

So wird sein Lutherdenkmal im Volke leben, so lebt und wirkt schon heute seine herrliche Goethe-Schillergruppe.

Hier erreichte er die Höhe eines ideal-realistischen Styls, der um so freudiger zu begrüßen ist, als ein neues Blühen der Plastik nach der geschilderten Natur dieser hohen Kunst einen hoffnungsvollen und unerwartet frohen Schluss auf unser Volk und dessen Zukunft zuliesse. Unser Stern wäre dann im Steigen, die Zeit im Gesunden.

Die Dichtergruppe zu Weimar feiert den Liebesbund eines Realisten — Goethe — und eines Idealisten — Schiller.

Es ist ein schöner Zufall, dass das Denkmal zugleich selbst in der Art seiner Ausführung eine Versöhnung dieses Gegensatzes werden sollte.

So steht es auf der Höhe der Zeit, am Eingange einer neuen grossen Kunstepoche, die mit einem neuen Aufschwunge der Nation, einer endlichen Realisirung ihrer staatlichen Ideale zusammentreffen möge, als ein profetisches Siegesdenkmal des Ideal-Realismus.

Inhalt.

	Seite.
Widmung und Vorrede.	
I. Schiller, David, Thorwaldsen, Beethoven. (Parallele und Bruchstück aus einer Weltgeschichte der Kunst.)	3.
II. Jean Paul (Fridrich Richter).	31.
III. Die romantische Schule.	63.
IV. Die deutsche Kunst in der Zeit der Freiheitskriege.	105.
V. Lessing und das erste deutsche Nationaltheater.	127.
VI. Ludwig Uhland.	159.
VII. Die Zukunft der Tonkunst.	179.
VIII. Albrecht Haller und seine Zeit.	205.
IX. Die deutsche Kunst in der Zeit der Restauration.	259.
X. Die bildenden Künste in der deutschen Gegenwart.	307.

Table-Of-Contents

I. Einleitung	1
II. Die Entstehung der Sprache	10
III. Die Entwicklung der Sprache	20
IV. Die Sprache der Gegenwart	30
V. Die Sprache der Zukunft	40
VI. Die Sprache der Vergangenheit	50
VII. Die Sprache der Gegenwart und Zukunft	60
VIII. Die Sprache der Gegenwart und Vergangenheit	70
IX. Die Sprache der Gegenwart und Zukunft und Vergangenheit	80
X. Die Sprache der Gegenwart und Zukunft und Vergangenheit und Zukunft	90

Eckardt, Ludwig,

Wander-Vorträge aus Kunst und Geschichte

Stuttgart 1868

L.eleg.g. 502 o

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574921-6